

ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
СССР

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

КНИГА
ПЕРВАЯ

9

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Б. В. ВЕЙМАРН (главный редактор), Л. С. АЙНИ, В. А. АФАНАСЬЕВ, Р. К. БЕМ,
В. В. БЕРИДЗЕ, Б. М. БЕРНШТЕЙН, К. А. БОГДАНАС, Р. Г. ДРАМПЯН,
Л. Н. ДРОБОВ, К. Д. КЕРИМОВ, М. Я. ЛИВШИЦ, П. В. ПОПОВ, О. П. ПОПОВА,
Г. А. ПУГАЧЕНКОВА, Г. А. САРЫКУЛОВА, Н. В. ЧЕРКАСОВА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
МОСКВА

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

том 9

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР
1960—1977 ГОДОВ

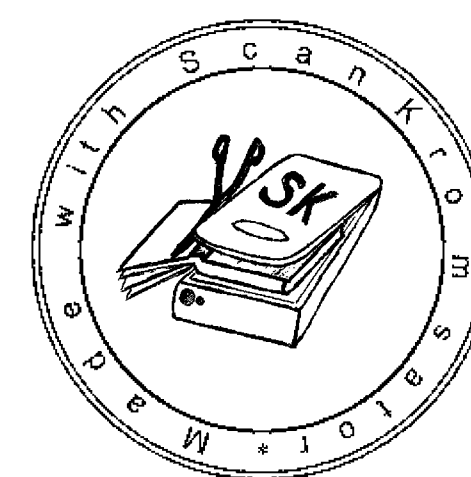
КНИГА ПЕРВАЯ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Б. В. ВЕЙМАРНА, Л. С. ЗИНГЕРА
и О. И. СОПОЦИНСКОГО

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1982

HISTORY OF THE ART
OF THE PEOPLES OF THE USSR
VOL. 9, BOOK I



Рецензент доктор искусствоведения
И. А. Бродский

Именной указатель составила Г. Г. Серова

Иллюстрации подобраны и аннотированы
А. В. Дехтеревой

Библиографию составила В. Г. Долинская

ВВЕДЕНИЕ

Девятый том настоящего издания посвящен советскому изобразительному искусству в его развитии с начала 1960-х годов до 1977 года — 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции*.

В этот период в результате успешного осуществления экономической и социальной политики КПСС в СССР завершилось построение развитого социалистического общества — закономерного этапа на пути к коммунизму. В 1977 году, выражая волю трудящихся нашей страны, Верховный Совет принял новую Конституцию СССР, утвердившую общенародный характер Советского государства, поднявшую на более высокий уровень социалистическую демократию.

Развитой социализм в СССР «это — общество зрелых социалистических общественных отношений, в котором на основе сближения всех классов и социальных слоев, юридического и фактического равенства всех наций и народностей, их братского сотрудничества сложилась новая историческая общность людей — советский народ. Это — общество высокой организованности, идейности и сознательности трудящихся — патриотов и интернационалистов»¹.

Значительно выросла, стала более многообразной и богатой духовная жизнь советского общества, и в этом, как отметил в отчетном докладе на XXVI съезде КПСС Л. И. Брежнев, «бесспорная заслуга наших деятелей культуры, нашей *литературы и искусства*»². С развитием многонациональной социалистической художественной культуры заметно усилилось значение эстетического начала во всех областях жизни советских людей. Неуклонно росли эстетические потребности народных масс, интенсивно шел процесс приобщения их к сокровищам отечественного и мирового искусства, и вместе с тем активизировалось участие трудящихся в различных видах художественного творчества.

Повысилась общественная роль изобразительного искусства, упрочилось его место в системе социалистической художественной культуры. Встречи с произведениями монументального, станкового и декоративного искусства на выставках, в ансамбле городских площадей и улиц, а также художественное оформление интерьера жилых и общественных зданий стали нормой советского образа жизни, столь же необходимой и ес-

тественной, как посещение театров, концертов, чтение художественной литературы, удовлетворение других разнообразных духовных и материальных потребностей человека. «Встреча, о которой мечтали лучшие умы человечества, — говорит Л. И. Брежнев, — историческая встреча труда и культуры, — состоялась»³.

Изменился «потребитель» изобразительного искусства, но иным стал и художник. Окрепили социалистическое мировоззрение творца художественных произведений, его убежденность в общественной значимости искусства, понимание того, что жизнь требует от художника мобилизации и напряжения всех его сил и возможностей. Отсюда чувство высокой ответственности мастеров искусства перед народом, глубокое осознание своего места в строительстве коммунизма.

Партия, повседневно заботясь о поступательном росте искусства социалистического реализма, о чистоте его гуманистических принципов — партийности и народности, огромное внимание уделяет идейно-творческому воспитанию художников. Это непосредственно отражается на характере искусства социалистического реализма и его дальнейшем художественно-образном обогащении. Развитой социализм создал материальные и идейные основы для успешного развития всех без исключения видов и жанров изобразительного и декоративного художественного творчества, а также архитектуры. Размах творческой деятельности художников, с одной стороны, и непрерывное повышение уровня эстетических потребностей широкой массы советских людей, с другой, гармонически сочетаясь, создают прочную основу для неуклонного прогресса многонационального социалистического искусства.

Определяющим для рассматриваемого периода было положение Программы партии, принятой XXII съездом КПСС в 1961 году, о том, что «главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед»⁴. Подчеркивая незыблемость принципов социалистического реализма, призывая сочетать смелое новаторство с использованием и развитием прогрессивных традиций мировой культуры, Программа КПСС указывает, что перед деятелями искусства открыт «широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров»⁵.

* Обилие материала послужило основанием выпустить девятый том «Истории искусства народов СССР» в двух книгах. В первую вошли главы, посвященные искусству Российской Федерации, Украины, Белоруссии, Молдавии и Литвы; во вторую — посвященные искусству Латвии, Эстонии, республик Закавказья, Средней Азии и Казахстана.

Эти положения Программы легли в основу практических решений II Всесоюзного съезда художников, состоявшегося в начале 1963 года. Республиканские и всесоюзные выставки первой половины 60-х годов — всесоюзная, посвященная XIV съезду ВЛКСМ, выставки «Художники в борьбе за мир» (1962), «На страже мира» (1965), «25 лет Советской Литвы, Латвии и Эстонии» (1966) и другие — показали, что в изобразительном искусстве глубже осознаются важнейшие вопросы современности, повышается эмоциональное звучание образов, обогащаются средства художественной выразительности. «У нас нет ни одной республики, — говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIII съезду партии, — которая не гордилась бы великолепными достижениями, выдающимися талантами в той или иной области искусства и литературы»⁶.

Поддерживая все ценное, что создавалось в искусстве, партия вместе с тем вела бескомпромиссную борьбу против любых идейных шатаний в художественном творчестве, указывала на отдельные ошибки и отступления от принципов партийности и народности. XXIII съезд КПСС помог преодолеть субъективистские и волюнтаристические тенденции, являвшиеся помехами в различных областях экономики и культуры, в том числе и в области изобразительного искусства. Партия звала художников к созданию произведений, покоряющих силой идей, глубиной и правдивостью отражения жизни, высоким мастерством, активно помогающих формировать духовный облик строителей коммунизма.

Яркой демонстрацией достижений советского многонационального изобразительного искусства явилась юбилейная художественная выставка, посвященная 50-летию Советской власти. Характерной особенностью этой большой (включившей более 2000 художественных произведений) выставки было то, что наряду с широко известными мастерами старшего поколения зрелость своего мастерства показали художники более молодые, начавшие свой творческий путь в предшествующем десятилетии и в значительной мере определившие характер и стилевые искания советского искусства 60-х — начала 70-х годов.

Важной вехой в истории изобразительного искусства нашей страны явился III съезд художников СССР, собравшийся в Москве в ноябре 1968 года. На этом съезде Союзу художников СССР был вручен орден Ленина за заслуги в развитии советского изобразительного искусства и вклад художников в коммунистическое строительство.

Проявлением тесной связи советского изобразительного искусства с созидательной деятельностью Коммунистической партии и всех трудящихся нашей страны явилось участие художников во всенародном проведении юбилейных мероприятий в связи со 100-летием

со дня рождения великого вождя трудящихся В. И. Ленина. Новых выдающихся успехов добились советские ваятели и архитекторы в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды, идеи которого продолжают сохранять основополагающее значение для развития советского изобразительного искусства. Родину Ильича — город Ульяновск — украсил величественный комплекс, включивший мемориальные здания и Музей В. И. Ленина, во многих городах были установлены памятники основателю Советского государства. В юбилейный год удостоены Ленинских премий Е. Вучетич, Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скарайнис, С. Селиханов и архитекторы — авторы крупнейших мемориальных ансамблей в Волгограде, Саласпилсе и Хатыни, увековечивших героизм советских людей в годы Великой Отечественной войны. Созданные мастерами разных национальностей, неодинаковые по образному содержанию, художественному строю и пластическому воплощению, эти три произведения, обладающие огромной идейной выразительностью, объединяет чувство восхищения и преклонения перед нравственным величием и стойкостью советских людей. Вместе с тем они, как и многие другие произведения советского искусства, показывают широту и многогранность реалистических художественных средств, способных выражать интернационалистские по своему содержанию идеи советского патриотизма.

В год ленинского юбилея состоялось 29 крупных зональных, республиканских и всесоюзных выставок. Творческое воплощение образа великого вождя революции было и остается главнейшей задачей советского искусства. Вместе с тем произведения художников, созданные в связи с юбилеем, ярко и убедительно показали, что с В. И. Лениным, с торжеством его идей связано все лучшее, все передовое в жизни советских людей, построивших развитое социалистическое общество.

Ленинский юбилейный год не только хронологически, но и по существу стал рубежом в истории советского изобразительного искусства двух рассматриваемых десятилетий. На протяжении 60-х годов, особенно второй их половины, новые черты современности обогатили идейное содержание произведений и их образный язык. Творческой зрелости достигло молодое поколение мастеров живописи, графики, скульптуры и декоративного искусства. В каждой республике выявились яркие творческие индивидуальности.

Весной 1971 года состоялся XXIV съезд КПСС. Съезд принял программу мира, призывавшую все государства к прекращению гонки вооружения, разрядке напряженности, мирному международному сотрудничеству. Съезд дал характеристику развитого социалистического общества в СССР, определил дальнейшее развитие экономики и культуры по пути строительства

коммунизма. Уделив большое внимание вопросам художественной культуры, съезд указал, что «с продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль *литературы и искусства* в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры»⁷. В Отчетном докладе ЦК КПСС съезду партии было отмечено, что в различных видах художественного творчества, в том числе и в изобразительном искусстве, появились новые произведения, «которые реалистично, с партийных позиций, без приукрашивания, но и без смакования недостатков освещают прошлое и настоящее нашего народа, сосредоточивают внимание на действительно важных проблемах коммунистического воспитания и строительства»⁸. Достижения советского искусства свидетельствовали о том, что уже на рубеже 60-х — 70-х годов началась реализация эстетической программы развитого социалистического общества.

Однако на XXIV съезде КПСС было обращено внимание и на ряд существенных недостатков, имевших место в различных областях культуры. Указывалось, что в литературе и искусстве встречались попытки умалить значение того, что сделано партией и народом, уйти от проблем сегодняшнего дня, от воплощения в художественных образах созидательных дел советских людей. В выступлениях делегатов съезда говорилось о том, что некоторые творческие работники, увлеченные воспеванием и поэтизацией старины, архаику противопоставляют нашей современности, изображают жизнь советского человека необъективно.

Осудив эти отступления от жизненной правды, партия указала на то, что неослабевающая борьба между социалистической и буржуазной идеологией требует от всех творческих работников, в том числе и от художников, неусыпной бдительности, решительного отпора проповедникам антикоммунизма.

На XXIV съезде КПСС большое внимание было уделено дальнейшей разработке проблем межнациональных отношений. Отмечалось, что порой развитие национальной культуры того или иного народа рассматривалось без учета реально происходящего активного и плодотворного процесса взаимодействия, взаимообогащения и сближения социалистических наций и их культур. Некоторые творческие работники обходили молчанием интернационалистские черты, то общее, что сближает, обогащает и, по существу, определяет прогресс национальных художественных культур при социализме. Подвергнув решительной критике имевшие место националистические и шовинистические ошибки и тенденции, съезд вместе с тем сделал принципиальный вывод о том, что «истекший период характеризуется всесторонним прогрессом и дальнейшим сближением всех наций и народностей нашей страны»⁹.

Актуальность разработки проблем взаимообогащения и сближения социалистических культур на новом этапе коммунистического строительства была подчеркнута в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», принятом в январе 1972 года и сыгравшем важную роль в дальнейшем развитии искусства, критики и искусствознания.

Диалектику интернационального и национального в советской культуре развитого социалистического общества наиболее полно и глубоко раскрыл Л. И. Брежнев в докладе «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик». Он подчеркнул, что социалистическая культура, сложившаяся в СССР, едина по своему принципиальному содержанию. «В разнообразии национальных форм советской социалистической культуры все заметнее становятся общие интернационалистские черты. Национальное все больше оплодотворяется достижениями других братских народов. Это прогрессивный процесс. Он отвечает духу социализма, интересам всех народов нашей страны. Именно так закладываются основы новой, коммунистической культуры, которая не знает национальных барьеров и в равной мере служит всем людям труда.

Сегодня мы уже с полным правом можем сказать: наша культура — социалистическая по содержанию, по главному направлению своего развития, многообразная по своим национальным формам и интернационалистская по своему духу и характеру. Она представляет собой, таким образом, органический сплав создаваемых всеми народами духовных ценностей»¹⁰.

Убедительным подтверждением этих слов явились художественные выставки 1971—1973 годов, посвященные 50-летию образования СССР. Весной 1971 года в Центральном выставочном зале Москвы свои произведения показали художники и мастера народного творчества шестнадцати автономных республик РСФСР. В предшествующие десятилетия некоторые республики представляли на всесоюзные смотры лишь отдельные произведения, а иногда не участвовали совсем. К началу 70-х годов во всех автономных республиках и областях были созданы творческие коллективы, произведения многих талантливых художников по своему идейно-художественному уровню заслуженно получили широкое признание.

В связи со всесоюзным юбилеем в Москве одна за другой состоялись художественные выставки, показавшие достижения изобразительного искусства за 50 лет: Российской Федерации, Украины, Белоруссии и Молдавии, Грузии, Азербайджана и Армении, республик Средней Азии и Казахстана, Литовской, Латвийской и Эстонской ССР. Эти большие региональные смотры закончились всесоюзной художественной выставкой «СССР — наша Родина».

Характерной чертой всех этих выставок явилось то, что в них участвовали своими лучшими произведениями не только живописцы, скульпторы, графики, но также театральные художники, мастера декоративно-прикладного искусства¹¹. Такой универсальный показ стал нормой в результате гармонического развития всех видов и жанров изобразительного и декоративного искусства, их активного взаимодействия и взаимобогащения на основе единства содержания и общности творческих задач. Стало очевидным, что интернационалистский гуманизм социалистического реализма позволяет и помогает каждой национальности раскрыть своеобразие своего искусства, дать полнокровную жизнь художественным талантам народа. Наряду с мастерами изобразительного и декоративного искусства старших поколений широкую известность получили молодые художники братских союзных республик.

Развитие национальных школ советского искусства происходило, конечно, не без трудностей, но в целом выставки начала 70-х годов подтвердили точность ориентира партии, стоящей «за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе социалистического реализма»¹². Собравшийся в 1973 году IV съезд художников СССР, подводя итоги пути, пройденного изобразительным искусством, наметил дальнейшие конкретные задачи творческой деятельности многотысячного коллектива мастеров изобразительного искусства.

Важная и все возрастающая роль в развитии советского многонационального искусства рассматриваемого периода принадлежит Академии художеств СССР, ее творческой и научной деятельности, а также осуществляемому ею методическому руководству крупнейшими художественными вузами страны. Выставки работ членов Академии неизменно демонстрировали высокий идейный и профессиональный уровень творчества художников. Особое значение приобрела юбилейная академическая выставка, организованная в связи с 25-летием преобразования Академии художеств из всероссийской во всесоюзную. Ее посетили сотни тысяч людей в Москве и Ленинграде. Собранные на выставке шедевры изобразительного искусства составили летопись жизни советского народа, воплощенную в художественных образах. Высоко оцененная зрителями за ее идейно-эстетическое содержание и воспитательную силу, рождающую в человеке чувство прекрасного, выставка вместе с тем показала преемственность и прочность высоких реалистических традиций, выработанных советской многонациональной культурой. За большие заслуги в развитии советского изобразительного искусства и подготовку высококвалифицированных кадров правительство СССР в 1975 году наградило Академию художеств СССР орденом Ленина.

К историческому XXV съезду КПСС, открывшемуся в феврале 1976 года, советское искусство подошло с новыми значительными успехами. Большой размах приобрела работа монументалистов, особенно по созданию памятников к 30-летию Победы над фашистской Германией, а также монументов, посвященных дружбе народов. Многообразием тематики отличались многие художественные выставки: «На страже Родины» (к 55-летию Советской Армии и Военно-Морского Флота), «Спорт в искусстве молодых», «Советский портрет», «3-я Всесоюзная выставка акварели», «5-я выставка эстампа», творческие отчеты художников о командировках на новостройки и особенно все-союзные выставки «30 лет великой Победы» и «Слава труду», посвященная XXV съезду КПСС.

Съезд партии уделил большое внимание вопросам искусства, высоко оценил достижения писателей, художников, композиторов. «Талантливое произведение литературы или искусства,— сказал Л. И. Брежнев,— это национальное достояние. Мы хорошо знаем, что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его тревожнениях и свершениях»¹³. Огромное воспитательное значение для всех творческих работников имели опубликованные в последующие годы произведения Л. И. Брежнева «Малая земля», «Возрождение», «Целина», показавшие коммунистическую сознательность, моральную силу, патриотизм и интернационализм советских людей, способных решать труднейшие задачи.

XXV съезд КПСС указал на важную роль работы с творческой молодежью, с новым поколением художников, активно заявившим о себе в 70-х годах. Хотя все-союзная молодежная выставка «Молодые художники — народу, стране» была организована еще в 1972 году, но после XXV съезда КПСС и особенно вслед за специальным постановлением ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (октябрь 1976 года) республиканские Союзы художников, Союз художников СССР и Академия художеств СССР развернули широкий фронт работы с молодыми художниками. При Союзах художников возникли молодежные объединения, получившие возможность оказывать творческую помощь, организовывать командировки по стране и т. д. Систематическими стали молодежные выставки, крупнейшая из которых была посвящена 60-летию Ленинского комсомола. Показ работ молодых художников из всех союзных республик устраивает Академия художеств СССР. Лучшие произведения творческой молодежи поощряются различного рода премиями, закупаются государственными и общественными организациями.

Принятая советским народом накануне 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции новая Конституция СССР законодательно закрепила завоевания социализма во всех областях общественной жизни, в том числе и в искусстве. Конституция СССР поощряет развитие профессионального искусства и народного творчества (статья 27) и гарантирует право на свободу художественного творчества (статья 47). Социалистическая демократия открывает неограниченные возможности развития и расцвета изобразительного искусства всех народов и народностей СССР.

О стремлении художников успешно выполнять сложные и ответственные задачи, поставленные партией и народом перед изобразительным искусством, о крепнувшем союзе труда и искусства, о плодотворности постоянной и углубленной работы художников на заводах, новостройках, в колхозах свидетельствуют многочисленные выставки середины 70-х годов (особенно всесоюзная — «По ленинскому пути»), а также достижения монументалистов-живописцев и скульпторов к 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. V съезд художников СССР (1977 г.), отметив достигнутое, призвал мастеров изобразительного искусства еще больше повысить требовательность и чувство ответственности перед народом за свое творчество, быть предельно взыскательными к идейному и художественному качеству своих произведений. Делегаты съезда от имени 16 000 членов многонационального творческого коллектива Союза художников заверили ЦК КПСС в том, что «художники Страны Советов и впредь будут твердо держать знамя партийности и народности искусства, беззаветно служить интересам своего народа, светлой цели борьбы за построение коммунистического общества»¹⁴.

Высокая оценка роли литературы и искусства в духовной жизни советского общества, данная XXVI съездом КПСС, свидетельствует о том, что художники своей творческой работой оправдывают доверие партии и народа.

Искусство 1960—1977 годов явилось закономерным продолжением и развитием художественных традиций, основанных на принципах партийности и народности. Новая фаза художественной культуры СССР, обусловленная вступлением советского общества в период зрелого социализма, характеризуется идейным и эстетическим обогащением традиций социалистического реализма, преодолением негативных тенденций, имевших место в предшествующее время. Художественная критика 60-х—70-х годов в целом верно определяла и анализировала качественные сдвиги, происходившие в развитии искусства. Однако в выступлениях некоторых искусствоведов имели место ошибочные тенденции рассматривать новые явления в художественном твор-

честве как переосмысление принципиальных основ метода советского искусства, его образного содержания, структуры и средств художественной выразительности. Проявлялась и другая крайность — отрицание новаторского значения творческого поиска для прогресса социалистического искусства.

Как показывает материал этого тома, искусство рассматриваемого периода представляет сложный динамичный процесс, для которого характерно многообразие творческих исканий, широкий круг идейных и творческих проблем, решаемых художниками в 60-х и 70-х годах. Это обусловлено развитием социально-политической и культурно-художественной жизни страны, необходимостью обращаться к возникающим перед искусством новым актуальным нравственно-этическим и эстетическим задачам, обновлением стилистики художественного языка, появлением нового поколения молодых мастеров, начавших играть активную роль в искусстве каждой республики.

Вместе с тем искусство 60-х годов нельзя резко отграничивать от искусства 70-х годов, так как ряд факторов общественной и художественной жизни определяет общность развития искусства этих десятилетий, особенно с середины 60-х годов.

Существенное значение в условиях меняющейся социальной и политической картины мира имеет научно-техническая революция (НТР). Она не только расширяет потенциальные возможности искусства и архитектуры, обогащает их новыми материалами и техникой, но, и это особенно важно, во многом изменяет понимание человеком окружающей действительности, раздвигая наше представление о Вселенной. Большей многосторонности требует научное и художественно-образное познание мира, а это имеет глубокое социальное значение, духовно и нравственно обогащая человека.

В условиях развитого социалистического общества научно-технический прогресс создает объективные предпосылки для углубления творческих поисков в области искусства и архитектуры, для возрождения старых и создания новых видов и жанров искусства, для их гармоничного развития. Все шире становится кругозор художников, все разнообразнее творческие индивидуальности, в различных аспектах образно познающие богатство окружающего мира. С духовным ростом людей социалистического общества индивидуальное мировосприятие художника, находясь в гармоничном единстве с мировоззрением всего советского народа, своеобразнее и ярче определяет отбор тех или иных граней жизненного процесса, постановку этических и эстетических проблем современности.

Важным фактором единства советской художественной культуры остается социальная активность искусства, его непрерывно возрастающая нравственно-вос-

питательная роль. Задача эта всегда была свойственна советскому искусству, но на новом этапе развития социалистического общества она приобретает особенно важное значение, причем этическое и эстетическое в художественном творчестве выступают во все более крепнущем единстве. Моральный кодекс строителя коммунизма, включенный в новую Программу КПСС, нашел воплощение и в изобразительном искусстве. Утверждение высоких нравственных идеалов стало неотделимо от общественной ответственности художника как гражданина страны, строящей коммунизм.

Все возрастающую роль в развитии искусства 60-х — 70-х годов играют также вопросы эстетизации окружающей человека среды. Эти вопросы имеют самое непосредственное отношение к проблемам синтеза искусств, дизайну, декоративно-прикладному искусству. Они связаны с колоссальным по масштабам архитектурным строительством в Советском Союзе, с осуществлением в новых условиях плана монументальной пропаганды, с развитием различных форм станкового изобразительного творчества. Совершенно очевидно, однако, что проблема эстетизации окружающей среды имеет отнюдь не самодовлеющее значение. Необходимость ее решения определяется духовным ростом советского общества, углублением его нравственных основ. «Художественное начало,— говоря словами Программы КПСС,— еще более одухотворяет труд, украсит быт и облагородит человека»¹⁵.

Таким образом, в искусстве рассматриваемого периода идет процесс внутренней перестройки, изменяется соотношение отдельных его видов в жизни общества. Очевидно повышение значения монументальной скульптуры и живописи, декоративно-прикладного искусства, архитектуры. С другой стороны, перед станковой живописью, скульптурой, графикой открываются новые горизонты, повышается ответственность этих видов искусства в раскрытии глубинных, основополагающих явлений в жизни советского общества, в духовном мире советского человека. Новыми средствами художественного выражения овладевают художники театрально-декорационного искусства (сценографии). Они ярко выявляют специфику этого вида изобразительного творчества, усиливают его действенность в образной ткани спектакля.

На протяжении 1960—1977 годов возникают различные стилевые тенденции, отражающие поиски средств художественной выразительности, соответствующей актуальным задачам социалистической культуры. В начале 60-х годов носителями традиций, которые прочно сложились в советском изобразительном искусстве предшествующего десятилетия, естественно, были мастера старшего поколения. Среднее поколение продолжало традиции своих учителей, но в творчестве худож-

ников, обретших зрелость в этот период, острее и ярче проявились тенденции, иногда, как это казалось, решительно отвергавшие традиционный подход к образным задачам искусства. Так, в начале 60-х годов возник и получил довольно широкое распространение «суровый стиль», который отчасти явился реакцией на внешнюю парадность и бесконфликтность, имевшие место в предшествующее время. Художественным кредо «сурового стиля» стал показ трудностей и их преодоления в реальной действительности. Создавая односторонне обобщенные образы советских людей, художники стремились таким путем утвердить нравственное начало в искусстве. «Суровый стиль» как один из путей сближения искусства с жизнью в начале 60-х годов привлек внимание широкой художественной общественности. Однако круг художников, воспринявших эту тенденцию, был не особенно велик, а в искусстве некоторых республик она вообще не нашла отклика.

Своего рода противоположностью «суровому стилю» явилась тенденция к декоративности, воплощающей восхищение художника красочностью и красотой мира, даже при изображении драматических событий в жизни человека. Эта тенденция нередко связана с традициями фольклорной изобразительности, а через нее — с декоративным художественным наследием прошлого. Все это придало декоративному направлению почвенность, особенно в искусстве восточных республик. Если «суровый стиль», особенно в крайних своих проявлениях, довольно скоро себя изжил, то декоративные тенденции развиваются в 60-х и в 70-х годах.

Усложнение связей человека с окружающим миром, их многообразие и разносторонность вызвали обращение к художественным средствам, которые хотя и были ранее известны реалистическому искусству, но в рассматриваемый период в творчестве некоторых художников приобрели особое звучание. Значительно чаще мастера стали прибегать к символике, метафоре, сложным ассоциациям.

Творческие поиски художников 60-х годов обогатили советское изобразительное искусство, расширили и углубили его образное содержание, сделали более разнообразным его живописный и пластический язык. Однако наряду с положительным вкладом названные выше тенденции вызывали и некоторые негативные явления. Так, «суровый стиль», становясь узко понятым канон, порождал ограниченность духовного содержания образа, застылость, схематизм и ложную монументализацию форм. Увлечение декоративным началом подчас уводило художников в сторону от актуальных проблем современности на путь примитивизма и стилизации, обедняющих образ. Аллегория и метафора иной раз превращались в отвлеченные знаки, лишали произведение искусства богатства и выразительности

реалистического образного языка. От каждого художника требовалось немало усилий, мировоззренческой стойкости и тонкости эстетического чувства, чтобы в сложном сплетении стилевых исканий выбрать верный путь, отвечающий общественным требованиям и индивидуальным склонностям мастера.

Если в 60-е годы в искусстве социалистического реализма большая роль принадлежала эмоциональному началу, то в 70-х годах, особенно для творчества молодых художников, характерны интеллектуализм мировосприятия, сочетание отвлеченно-философского и конкретно-романтического начал. В стилевом отношении многие произведения молодежи сближает стремление к тщательной передаче натуры, профессионально высокое владение рисунком и цветом. Правда, рационализм в сочетании с визуальной предметностью подчас обретал характер бесстрастной фиксации явлений окружающей действительности.

В 70-х годах особенно усилился и обострился интерес к традициям мирового искусства. Живописцы, скульпторы, графики, мастера других видов искусства щедро черпают из мировой художественной сокровищницы, обращая свой взор к античности, средним векам, Ренессансу, искусству XVIII и XIX столетий. Среди большой группы молодых художников особенно широкое распространение получило стремление творчески осмыслить опыт мастеров раннего итальянского и Северного Возрождения. Не ослабевает интерес и к отечественным традициям советского, а также дореволюционного классического и фольклорно-народного искусства. Внимание художников союзных республик привлекли глубинные пласты национальной культуры, поднятые и изученные за последние десятилетия.

В широкий спектр традиций, естественно, попали зарубежное искусство и архитектура XX века. Не всегда, однако, художники (особенно молодые) улавливают грань, отделяющую прогрессивные реалистические традиции от искусства модернизма, лишая художественное творчество гуманистической основы. Отсюда появление отдельных произведений, отразивших воздействие сюрреализма, поп-арта, гиперреализма и других модных модернистских течений. С самодовлеющим увлечением чисто формальными задачами связан также уход некоторых художников в мелкотемье, ограниченное понимание идейно-образного содержания искусства, что влечет за собой ослабление гражданской, общественной значимости художественного творчества.

Негативные явления осложняли, но не могли сколько-нибудь серьезно задержать прогресс искусства социалистического реализма, его поступательное движение вперед.

В развитии советского многонационального изобразительного и декоративного творчества, а также архи-

тектуры все ярче проявляется интернационалистский характер, основанный на общности идейного содержания и единстве творческого метода. Высокий профессиональный уровень развития искусства во всех республиках позволил мастерам разных национальных школ активно участвовать в решении художественно-эстетических задач общенародного значения.

Прекрасные плоды принес процесс усилившегося взаимообогащения и сближения национальных художественных культур. Среди них такие многосложные явления, как возрождение, а точнее, строительство после разрушительного землетрясения зодчими многих братских республик столицы Узбекской ССР — Ташкента, мемориалы подвигам воинов в годы Великой Отечественной войны и памятники выдающимся общественным деятелям, созданные многонациональными творческими коллективами. Характерно, что в многообразии реалистического языка советского искусства 60-х — 70-х годов нередко проступает единство стилевых тенденций, сближающее художников разных национальных школ.

При общности идейных и эстетических задач, вставших перед изобразительным и декоративным искусством, развитие последнего имело свою специфику. В марте 1965 года ЦК КПСС принял постановление «О мерах по развитию технической, производственной эстетики», оказавшее большое влияние на внедрение художественного начала в жизнь, труд и быт советских людей. Забота партии и правительства о народном декоративно-прикладном искусстве нашла выражение в специальных постановлениях Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов» (1968) и ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» от 17 декабря 1974 года. В постановлении ЦК КПСС подчеркнуто, что «народное декоративно-прикладное искусство, являющееся неотъемлемой частью советской социалистической культуры, активно влияет на формирование художественных вкусов, обогащает профессиональное искусство и выразительные средства промышленной эстетики»¹⁶. В постановлении указаны конкретные пути преодоления недостатков, имеющих место в этой важной области художественного творчества.

Глубокая перестройка архитектуры, которая на основе внедрения индустриальных методов строительства началась во второй половине 50-х годов, закономерно развивалась в течение последующих десятилетий. Одностороннее увлечение конструктивизмом, функциональными задачами, имевшее место в начале этого процесса, постепенно сменилось пониманием важности эстетических основ в зодчестве, проблем синтеза изобразительных искусств и архитектуры, разработки принципов новых архитектурных ансамблей. Высокую оцен-

ку народа получили подлинно творческие произведения зодчих, в которых художественное начало лежит в основе объемно-пространственного решения ансамбля, а скульптура и живопись образуют органическое единство с архитектурным целым.

Важное значение имело принятие Советским правительством закона «Об охране и использовании памятников истории и культуры». Проблемы, которые затронул этот закон, в 60-х — 70-х годах приобрели большую остроту в связи с реконструкцией старинных городов. Далеко не всегда правильно решали зодчие соотношение исторической среды с включаемыми в нее новыми зданиями и комплексами. На основе принятого закона широкий размах получила реставрационная деятельность, возратившая первоначальный художественный облик прекрасным памятникам отечественной архитектуры и искусства, органично входящим в структуру многих старых городов.

В целом советское искусство и архитектура рассматриваемого периода представляют сложную и многогранную картину, составляющую неотъемлемую часть духовной культуры общества, строящего коммунизм. Вопросы творческого развития, новаторских путей советского искусства разрабатывались и широко обсуждались критиками, искусствоведами, художественной общественностью. Вышло из печати немало созданных в научно-исследовательских институтах новых книг по теории социалистического реализма, истории советского изобразительного искусства и художественному наследию народов СССР. На страницах журналов «Искусство», «Творчество», «Декоративное искусство СССР», «Художник» и других прошли дискуссии о реализме и романтизме, о метафоричности, о декоративности, о станковом и монументальном началах в искусстве. Закономерности художественного процесса, вытекающие из гуманистических основ развитого социалистического общества, имеют ясную направленность, но находятся в процессе развития, требуют дальнейшего глубокого изучения и обобщения.

Советское изобразительное искусство развивалось не изолированно. Оно, как уже отмечалось, вступало в творческие контакты с искусством социалистических стран, а также с прогрессивными явлениями художественной культуры капиталистического мира. В рассматриваемый период связи советского изобразительного искусства с искусством зарубежных стран не только расширились, но приобрели качественно новые черты.

Особенно значительно укрепилось идейно-творческое сотрудничество художников социалистических стран. Яркой демонстрацией этого явилась совместная художественная выставка «30 победных лет», которая была открыта в Москве, а затем экспонировалась в Берлине, Варшаве, Будапеште, Софии, Бухаресте и

Праге. Важную пропагандистскую роль играют международные выставки «Сатира в борьбе за мир», систематически проводимые в Москве Министерством культуры СССР, творческими союзами, Академией художеств СССР, Советским комитетом защиты мира.

Советские художники принимают активное участие в международных выставках и конкурсах, организуемых в братских социалистических странах. Большое значение имели выставки живописи социалистических стран, проведенные в Болгарии и Польше, ежегодные выставки «Интерграфика» в ГДР, международная выставка керамики в ПНР и другие. Международные контакты развивают советские графики, участвуя в конкурсах на медаль Г.-Х. Андерсена на биеннале иллюстраций в Братиславе, на международных книжных ярмарках, на выставках детской иллюстрации.

Большой размах получила совместная творческая работа советских художников и художников социалистических стран на крупнейших промышленных и сельскохозяйственных предприятиях: на Ингурской ГЭС в Грузии и заводах в Шальготарьяне в Венгрии, на Андижангидрострое в Узбекистане и на предприятиях Катовице в Польше, в Братске и на строительстве атомной электростанции в Козлодуне (Болгария), в колхозах Новосибирской области и на заводах Карл-Маркс-Штадта в ГДР. Результаты совместных творческих поездок демонстрировались на выставках.

Множество выставок произведений советских художников побывало в 1960—1977 годах за рубежом: во Франции, Италии, США, Австрии, Канаде, Греции, Норвегии, Японии, а также в Индии, Афганистане, Сирии, Алжире, Марокко, в странах Экваториальной Африки и Латинской Америки.

С 1969 года Союз художников СССР стал членом Международной ассоциации изобразительных искусств (АИАП), а в 1976 году вступил в Международную ассоциацию художественных критиков.

В рассматриваемый период международный авторитет советского многонационального реалистического искусства, проникнутого идеями интернационализма, гуманизма и советского патриотизма, неуклонно рос и укреплялся.

Советское изобразительное искусство за рубежом демонстрирует достижения метода социалистического реализма, противопоставляя его высокий гуманизм буржуазному модернизму. Вместе с тем советское изобразительное искусство является важным оружием в борьбе за мир, пропагандирует миролюбивую политику СССР, способствует взаимопониманию и дружбе с народами зарубежных стран, содействует претворению в жизнь Программы мира, провозглашенной XXIV съездом КПСС, подтвержденной и развитой XXV и XXVI всесоюзными форумами нашей партии.

ИСКУССТВО РОССИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Общий подъем многонационального советского искусства 1960—1977 годов ярко демонстрирует развитие художественной культуры Российской Федерации — самой значительной по числу художников, многонациональной по составу творческих сил, богатой своими традициями республики.

Важную роль в идейном и организационном сплочении творческих сил художников Российской Федерации играет Союз художников РСФСР. В структуре Союза наряду с областными, краевыми, городскими организациями выделяются Союзы художников автономных республик. Русская национальная художественная культура, национальные культуры всех народов Российской Федерации развиваются в тесной взаимосвязи друг с другом. На всесоюзной и мировой арене современная художественная культура РСФСР выступает как явление цельное, единое со всем советским искусством по идейным принципам и творческому методу, но в то же время сложное, полное самобытных национальных художественных форм и творческих индивидуальностей.

I учредительный съезд Союза художников РСФСР состоялся в июне 1960 года. Последующие съезды (II — в 1968, III — в 1972, IV — в 1976 годах) стали большими событиями в культурной и общественной жизни Советской России. Пленумы Правления Союза обсуждают актуальные проблемы развития искусства Российской Федерации, работу с творческой молодежью, крупнейшие республиканские выставки и другие важные вопросы.

Размах выставочной деятельности в РСФСР заметно возрос по сравнению с прошлыми десятилетиями. С 1960 года традиционными стали республиканские выставки «Советская Россия»¹⁷. Каждая из них свидетельствовала о выходе российского искусства на новые рубежи. Важное явление в художественной жизни Российской Федерации 60-х — 70-х годов — зональные выставки. Объединение многочисленных местных творческих коллективов Федерации в десять зон¹⁸ позволило сплотить прежде раздробленные периферийные силы и приступить к организации зональных смотров, которые привлекают внимание широкой общественности и получают большую материальную под-

держку (государственные заказы, договоры, строительство выставочных залов и т. п.). При подготовке к этим выставкам художники всех городов России имеют квалифицированную консультацию зональных выставкомов, а сами выставки служат делу интенсивного и плодотворного обмена творческим опытом между коллективами.

Большое значение сохраняют и другие формы выставочной деятельности — от персональных, раскрывающих творческое лицо отдельных художников, до крупных республиканских выставок, построенных по тематическому принципу¹⁹, по отдельным видам и жанрам искусства, по группам участников. Среди них большой общественный интерес представляют российские молодежные выставки²⁰.

На рубеже 60-х — 70-х годов Российская Федерация стала инициатором формирования комплексных (с участием художников разных специальностей, разных зон) творческих групп, направляемых для систематической работы на крупнейшие стройки, промышленные и сельскохозяйственные объекты. Впоследствии этот почин был подхвачен в других республиках Советского Союза. Плодотворные результаты уже к середине 70-х годов дала, в частности, работа творческих групп на строительстве КамАЗа, на нефтепромыслах Тюменской области, в Курской магнитной аномалии, на Череповецком металлургическом заводе, в совхозах и колхозах Нечерноземья, Краснодарского края, в рыболовецких хозяйствах Приморья. Эта работа заметно способствовала сближению художников с жизнью народа, освоению больших новых тем.

Осуществление на современном этапе ленинского плана монументальной пропаганды характеризует работа скульпторов Российской Федерации, создавших много памятников, отразивших глубокую идейную программу, связанную с воплощением в жизнь идеалов революции, со строительством социализма, дружбой народов, расцветом культур народов РСФСР. Ряд городов России (в том числе города-новостройки, такие, например, как Набережные Челны) включил в свои ансамбли и общественные интерьеры монументальные росписи, мозаики, витражи, скульптуру, чеканку, гобелены, произведения декоративно-прикладного ис-



1. С. Чуйков. Черная мадонна. 1962

куссства, помогающие активно формировать эстетические вкусы советских людей.

На протяжении 60-х — 70-х годов значительно расширилась сеть художественных музеев Российской Федерации (их число вместе с филиалами достигло 129), укрепилась их материальная база, ряд музеев, например в Архангельске, Саранске и других городах, получил возможность развернуть свою экспозицию в новых зданиях.

Существенные перемены в жизни советского общества 60-х — 70-х годов получили многогранное отражение в живописи с ее большими возможностями представить человека не только в совокупности его индивидуально-неповторимых и типических духовных свойств, но и во всем разнообразии его обновляющихся и усложняющихся связей с окружающим миром. Живопись откликается на «то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей»²¹. С еще большей, нежели прежде, осознанностью своей гуманистической миссии обращаются живописцы к темам героического труда, подвига народа в Октябрьской революции, гражданской и Великой Отечественной войнах, борьбы за мир, за освобождение народов, интернациональной солидарности

трудящихся. Особенно важную роль обрела проблема нравственных исканий. Она зачастую пронизывает полотно самой различной тематики.

Обновление содержательной основы всех жанров живописи влекло за собой поиски новых средств художественной выразительности произведений. Усиливается тяга к значительным характерам, олицетворяющим закономерности современного духовного развития человека. Повышается интерес к романтической трактовке образа, к созданию полотен эпического плана. Ясно обозначилась тенденция к расширению временного диапазона. Все чаще появляются картины с многоплановым хронологическим охватом событий. Создаются тематические серии, циклы. Возникают диптихи, триптихи, а в ряде случаев и полиптихи, что в значительной мере отражает общую для многих видов советского художественного творчества последнего времени тенденцию (многосерийность телефильмов, ансамблевость архитектурно-скульптурных памятников и т. п.).

Происходит дальнейшая эволюция жанровых форм станковой картины, их внутреннее обновление, углубление взаимосвязи между жанрами, что в конечном счете восходит к жизненным предпосылкам. Так, усиление личностного начала в жизни советского общества отчасти способствовало процессу портретизации многих сюжетно-тематических полотен. Он проявляется в создании большого числа картин с четко индивидуализированными характеристиками собирательных образов. Кроме того, в ряд сюжетно-тематических композиций вводятся портретные изображения. Художники все чаще непосредственно приобщаются к увлекшим их событиям и людям — на заводах и стройках, в колхозах и лабораториях, военных объектах и космодромах, в быту и т. п. — и изображают их с предельной достоверностью. С другой стороны, идет интенсивный процесс вторжения элементов картины в различные формы портрета. Появляются однофигурные портретные композиции, где герой представлен в органической сюжетной взаимосвязи с природой, архитектурой, миром вещей. Увеличивается число автопортретов, а также групповых портретов с глубоко разработанной сюжетной основой.

Все возрастающий интерес художников к личностному началу образа современника способствовал тому, что наряду с «хоровыми» портретными композициями, где главной задачей мастера является общая обрисовка персонажей, мы часто встречаем такие групповые портреты, в которых уделено гораздо большее внимание индивидуальным характеристикам. Взаимосвязь героев выражается уже не столько внешним действием, сколько единством внутреннего состояния, общностью духовной атмосферы. Часто в сюжетно-тематическую картину вводится автопортрет живописца. Это объясняется повышенным осознанием художником своей ответственности перед людьми, расширением и усложнением связей творческой личности с окружающим миром, обострением чувства сопричастности ко всему, в нем происходящему, тягой к осмыслению важнейших закономерностей бытия, не отвлеченному, а пропущенному через собственный опыт.

Обогащение жизненных интересов современника по-своему отразилось на расширении тематики и многообразии жанровых форм пейзажа. Художники стремятся как можно глубже раскрыть в пейзаже идею приоб-



2. В. Серов. С Лениным. 1961



3. А. Дейнека. Юный конструктор. 1966

щения природы к духовным ценностям человека, представить ее как олицетворение широкого мира, как социально-психологическую среду, соединяющую людей. Русской пейзажной живописи издавна были свойственны тяга к пейзажу-раздумью, пейзажу философского осмысления действительности, своеобразная исповедальность. В 60-е—70-е годы эти свойства получают интенсивное развитие. Заметное место в творчестве пейзажистов принадлежит полотнам, показывающим природу, преображенную руками человека, органично связанную с его жизнью и трудом. Расширилась сфера пейзажа, отражающего извечные национальные черты русского народа, раскрывающего его историческое прошлое. Особенно широкую и многостороннюю разработку получает лирический пейзаж, изображающий природу, воспринятую и пережитую во многом по-новому.

Нечто новое происходит и в жанре натюрморта. «Натюрморт,— по справедливому замечанию Б. Р. Виппера,— не только художественная задача, но и целое мировоззрение»²². Пожалуй, ни в один из периодов исто-

рии советской живописи этот жанр не обнаруживал стремления мастеров столь остро и многогранно выразить в нем мировосприятие человека.

В ряде произведений стираются грани между жанровой и исторической картиной. Многие живописцы стремятся увидеть исторический пафос в современной жизни и отражают его в своих полотнах.

Тяга художников к углубленной концентрированности образа картины способствует максимальному использованию всех его компонентов. Человек и окружающая его среда, материализуясь в единстве живописной ткани целого и деталей, гармонично сливаются между собой и представляют нечто неразделимое, подчас равноправное, проникнутое общей духовной субстанцией. Разнообразятся традиционные средства художественной выразительности картины. Многие мастера вводят в свои произведения различные виды живописных тропов: метафору, символ и т. п. Причем существенно преобразуется их специфика. Так, заметно обновляется характер символики. Наряду с наглядной символикой фона, костюма, аксессуаров мы видим символику, пронизывающую всю художественную структуру образа,— символику сюжета, композиции, цвета и т. п.

Поиски новых форм, естественно, сопровождаются расширением круга творчески осваиваемых традиций. Если в предшествующий период в нашей живописи господствовали традиции Репина, Сурикова, Серова, отчасти французских импрессионистов, то в 60-е—70-е годы с неменьшим энтузиазмом воспринимаются и другие традиции, в частности живописи итальянского и Северного Возрождения, древнерусского и народного искусства. Многие мастера особенно охотно обращаются к традициям советской живописной классики, творчески развивают их.

Все более стираются грани в уровне мастерства между художниками Москвы, Ленинграда, с одной стороны, и менее крупных городов — с другой. Ниже в ряду значительных произведений будут рассмотрены или упомянуты работы живописцев из Горького и Иванова, Тамбова и Курска, Омска и Перми, Свердловска и Оренбурга, Архангельска и Красноярска, Иркутска и Владивостока.

Усиливаются и углубляются взаимосвязи и взаимовлияния русских живописцев и живописцев братских республик. Это проявляется не столько в сходстве тех или иных образных концепций, сколько в общности решаемых идейно-художественных задач.

Живопись рассматриваемых десятилетий представляет явление необычайно сложное и многогранное, во многом связанное с живописью предыдущих лет и вместе с тем несущее в себе, как мы увидим, ряд новых тенденций. Развитие ее членится по меньшей мере на два периода.

Первый период охватывает конец 50-х — 60-е годы, живопись этого времени может быть условно названа живописью 60-х годов. Начало развернутого строительства коммунизма, сопровождаемое максимальным напряжением духовных и физических сил советского человека, осознанием им своей всемирно-исторической роли, своей личностной ценности как творца, способствовало появлению ряда по-новому героизированных картин. Сравнительно широкое распространение получили, в частности, полотна, в которых акцентировалось



4. Ю. Пименов. Свадьба на завтрашней улице. 1962

энергически-волевое начало образа, поэтизировались нелегкие трудовые будни ученых и писателей, строителей ГЭС и лесорубов, полярников и геологов, трактористов и плотогонов. В столь же мужественном, жестком образном ключе решались и некоторые исторические картины, представлявшие наиболее драматические моменты жизни народа как в дореволюционную пору, так и в советские годы. Художественный строй таких полотен обычно тяготел к широко обобщенным монументализированным формам, лаконически собранной композиции, аскетизму цветового решения, энергичности линейных ритмов.

Эти искания отразили довольно распространенную в различных видах нашего художественного творчества тенденцию, которую, как уже говорилось, в периодической печати 60-х годов называли «суровым стилем». Наиболее интенсивное развитие этот стиль получил в живописи начала десятилетия. Однако в творчестве отдельных мастеров он продолжает свое инобытие и в более позднее время. Отдавая должное лучшим из такого рода картин, необходимо подчеркнуть, что не только они определяли магистральную линию развития живописи 60-х годов (что будет наглядно показано ниже — в анализе конкретного материала). К тому же их структура содержала в себе ряд опасностей, коих не избежали даже очень талантливые мастера. Так, стремление во что бы то ни стало монументализировать героев нередко оборачивалось созданием огрубленных, схематизированных, обедненных по сравнению с жизнью образов.

Во второй половине десятилетия начинают складываться новые поэтика и стилистика живописи, знаменующие другой период ее развития и определяющие ее (опять-таки условно) как живопись 70-х годов. И здесь решающую роль играли известные жизненные предпосылки. Созидательная деятельность советских людей в условиях развитого социалистического общества на базе научно-технической революции, интенсивный процесс стирания граней между представителями умственного и физического труда, расширение и укрепление дружественных связей с прогрессивной общественностью зарубежных стран, борющейся за мир, — все это способствовало дальнейшему углублению и утончению духовного, интеллектуального потенциала современника. Все это нашло специфическое отражение в различных жанрах живописи. И в первую очередь в сюжетно-тематической картине.

Заметно возрастает желание художников показать героя в многообразии его трудовой, общественной и личной жизни, во всем богатстве его новых духовных проявлений. Именно в этот период особенно усиливается стремление к постановке и решению в живописи важных социальных, нравственно-этических, а подчас и философских проблем. Повышается интерес к многогранности образных концепций, к большему разнообразию стилей и индивидуальных манер. Мастера ориентируют свое творчество на глубокое познание, пристальное исследование человека и его духовных связей с другими людьми. Обостряется интерес к усилению психологического подтекста образа современника или исторического героя. В ряде полотен обнаруживается тяга к синтезу художественного мышления и научного анализа. Монументальные искания заметно ослабевают, все более укрепляются позиции чисто станковых

форм живописи, дающих возможность специфически гибкого и разностороннего раскрытия образа. Монументальность же обретает новое, более сложное и слитное со станковизмом бытие. Однако чрезмерное усердие в поисках интеллектуальной выразительности героев иногда приводило к созданию нарочито рациональных картин, бездушных и холодных, где, кажется, все на своих местах, но нет главного — жизни. Нередко встречались полотна, в которых человек выглядел столь же «натюрмортным», как и окружающие его тщательно, почти с фотографической иллюзорностью выписанные аксессуары. Опасность таило в себе и неумелое обращение к различного рода живописным тропам, в результате чего возникали картины-«иероглифы», не дававшие реального представления об изображаемом.

Разумеется, сказанное не в состоянии отразить всей сложности и разнообразия исследуемых процессов. В действительности не было средостения между первым и вторым периодами. Случалось так, что тенденции обоих периодов возникали, сосуществовали и менялись в творчестве одного и того же художника. Причем у одних перелом наступал раньше, у других — позднее, у третьих — вовсе не наступал. Наконец, четвертые создавали значительные произведения в русле совершенно иных тенденций. Не было, как уже подчеркивалось, непроходимой грани и между развитием живописи рассматриваемых десятилетий в целом и живописью предшествовавшего периода.

Все сказанное дает основание рассматривать конкретный материал не по периодам, а по отдельным художникам или группам мастеров, объединенных общностью тех или иных творческих устремлений. В поле нашего зрения будут находиться живописцы трех творческих поколений. Первое поколение — это успешно работавшие в 60-е (а частично и в 70-е) годы ветераны советской живописи; второе — мастера, чей творческий облик определился преимущественно в 50-е или 60-е годы; третье — художники, представлявшие в 70-е годы творческую молодежь. Совершенно естественно, что каждое из этих поколений, при безусловной преемственности основных принципов идейно-художественной концепции образов, отличающих русскую советскую живопись, вносило в нее нечто свое.

Творчество ветеранов олицетворяло живую связь времен. Пожалуй, особенно ярко выразилась она в работах А. Дейнеки, который в начале 60-х годов создал ряд полотен монументально-героического плана, продолживших то, что было заложено в некоторых его более ранних произведениях. В сурово-оптимистическом образном ключе решена картина «Великое начало» (1962)²³, представляющая отряд вооруженных солдат и рабочих, идущих в боевом строю по набережной Невы. Тут некоторое созвучие с блоковским «Революционный держите шаг!». Обращают на себя внимание четкая ритмическая слаженность целого и не менее четкая индивидуализация каждого из героев. «Когда писал картину, стремился придать ее персонажам портретную выразительность, потому что каждый герой Октября — яркая, неповторимая личность»²⁴, — говорил Дейнека. Монументальность образа подчеркнута монолитной компактностью группы, напряженной ее динамикой, лаконизмом колорита, фресковой матовостью фактуры. Во второй половине 60-х годов в творческих исканиях мастера наметился решительный сдвиг



5. Д. Налбандян. Выступление Л. И. Брежнева в Хельсинки. 1976



6. И. Серебряный. Портрет Д. Д. Шостаковича. 1964

в сторону углубления интеллектуальной содержательности образа («Юный конструктор», 1966, *илл. 3*; «Портрет молодого инженера», «Трудное решение»).

Верен крестьянской теме А. Пластов. Его полотна начала 60-х годов продолжают и развивают широкоповествовательную, жанровую концепцию образа с акцентировкой сугубо бытовых деталей. В 1969 году была завершена картина «Костер в поле». Сюжет ее столь же прост, как и все пластовские сюжеты. Однако образный строй произведения — любовная обрисовка лиц, озаренных мерцающим пламенем, причудливое слияние огня и дыма с густой синевой холодной лунной ночи — мягок и поэтичен. Такого тонкого лирико-эпического проникновения в натуру у Пластова еще не было.

В рассматриваемый период мастер создает ряд очень значительных портретных полотен. Жанровые по форме, психологические по существу, они представляют совершенно новое явление в разработке крестьянского портрета. «Конюх лесничества Петр Тоньшин», «Иван Лобанов», «Таня Юдина», «Девочка в синем платке», «Катерина Назарова» могут быть поставлены вровень с лучшими сюжетно-тематическими картинами Пластова. Особенно хороша «Девочка в синем платке» (1963). Яркость уже определившегося, вполне самостоятельно, независимого характера убедительно раскрывается свободной композицией портрета, его смело сгармонизированным колоритом, построенным на сочетании звучных цветовых пятен. При всей бесспорной близости живописного строя образа с портретами Репина и Сурикова в нем остро ощущаются характерно пластовские насыщенность цвета и шероховатость фактуры. Пластов, конечно, явление уникальное, но он дал качественный

ориентир, на который, как мы увидим, начали равняться другие художники, работающие над крестьянской темой.

Глубоким лириком по-прежнему остается Ю. Пименов. Любимая его тема — это обновляемая столица и ее жители, представленные в самых различных ипостасях, — трудовых, бытовых, интимных. «Новые кварталы» — так назвал Пименов серию полотен, написанных в начале 60-х годов. Одна из самых популярных работ, входящих в эту серию, «Свадьба на завтрашней улице» (1962, *илл. 4*) воспринимается как олицетворение счастливого будущего столицы и ее молодых героев. Стремление художника придать жанровому мотиву философское звучание отразилось в картине «Сотворение мира» (1973). Обостренный интерес Пименова к духовному миру современника нашел отражение в ряде его портретных полотен. Среди лучших назовем эмоционально-приподнятый образ Татьяны Самойловой в роли Анны Карениной (1966) и психологически емкий портрет хирурга Жанны Юхвидовой (1972). Пименов — непревзойденный мастер «очеловеченного» натюрморта. В его произведениях этого жанра — всегда ясный и многогранный ассоциативный подтекст. Серия «Вещи людей» (1967) вводит нас в увлекательный, заманчивый круг интересов современного человека, озаренный теплой и доброжелательной мыслью художника.

Над картинами, посвященными людям и природе Киргизии, продолжает работать С. Чуйков²⁵. Одновременно художник расширяет серию образов Индии. Эта работа постепенно переросла в цикл картин о судьбах народов Востока. «Наши братья» — так назвал худож-



7. Ф. Решетников. Героическая пятерка. 1975

ник цикл полотен, в который помимо индийских картин вошли «Черная мадонна» (1962, *илл. 1*), триптих «Они хотят жить» (1967) и ряд других произведений. Если в упомянутом выше цикле индийских полотен мастер стремился показать процесс освобождения народа, то в «Черной мадонне» и боковых частях триптиха («Мать», «Песня о воле») он акцентирует драматическое начало образов, отражая судьбу людей, мечтающих о свободе. Однако в центральной части триптиха («Независимая Индия») — величаво ступающей гордой и прекрасной женщине — художник снова поет радостный гимн свободе и счастью. Вот что писал он об этих работах: «Целью моей было показать духовную и физическую красоту так называемых цветных людей... Заставить зрителя полюбить людей другой национальности, другой расы так же сильно, как полюбил их я сам, — вот задача, которой посвятил я все свое творчество».

Антимилитаристской теме посвящена картина Кукрыниксов «Обвинение. Военные преступники и их защитники на Нюрнбергском процессе» (1967). Это большое полотно можно рассматривать как завершение обличительной тетралогии художников, начатой известными полотнами 40-х годов.

Историко-революционная картина, раскрывающая идею нерасторжимого единства вождя и народа, получила свое дальнейшее развитие в ряде произведений В. Серова, включающих изображение В. И. Ленина. В 1961 году художник написал картину «С Лениным» (*илл. 2*), в которой показал органичную связь вождя с революционными массами. Завершением Ленинианы Серова явилось полотно «Горки. 23 января 1924 г.» (1964). В конце 60-х годов мастер выступил с большой многофигурной композицией «Вставай, поднимайся, рабочий народ!» (1967), решенной в традициях «хоровых» картин передвижников. В разное время Серов создает два широко типизированных образа современника, отражающих процесс духовного совершенствования людей физического труда. Это — «Портрет рабочего» (1960) и «Сталевар» (1966). В монументализированной трактовке последнего отразилось стремление живописца расширить круг творчески осваиваемых традиций, обратившись к наследию великих мастеров итальянского Возрождения.

Исторической теме уделяет, как и в прежние годы, главное свое внимание Д. Налбандян. И в его творчестве большое место занимают картины, повествующие о деятельности В. И. Ленина. Но если в работах позд-



8. Л. Бродская. Золотая осень. 1972

него Серова доминирует героическая трактовка образа вождя, то у Налбандяна преобладает жанровое его решение. В каждом из полотен художник стремится раскрыть разные грани характера В. И. Ленина — вождя и в то же время «самого человеческого человека». Прогрессивным явлениям дореволюционной жизни своей родины посвятил мастер большое многофигурное полотно «Могучая кучка (Вернатун)» (1975), представляющее группу известных деятелей армянской культуры. На протяжении многих лет художником создана обширная галерея портретов современников: ученых и артистов, рабочих и колхозников, выдающихся деятелей Коммунистической партии и Советского государства. Кисти Налбандяна принадлежат первые живописные портреты Л. И. Брежнева (илл. 5). Мастера увлекает и лирический образ. Особенно популярен его весьма удачный по живописи «Портрет матери» (1965).

К общественно значительной теме все чаще обращается Ф. Решетников. Заметное место в его творчестве заняли картины о героической челюскинской эпопее («Первый митинг на льдине после гибели «Челюскина», портрет О. Ю. Шмидта и др.) и оптимистическое полотно «Героическая пятерка» (1975, илл. 7), изображающее советских и американских космонавтов, осуществивших полет «Союз» — «Аполлон». Одним из самых значительных произведений Решетникова явилась историко-революционная картина «Перед рассветом. В. И. Ленин» (1972). Художник не указывает ни места, ни времени действия, однако они угадываются в картине, имеющей определенный символический смысл.

К большой общечеловеческой теме обращается Ю. Непринцев в ряде полотен, проникнутых духом социалистического гуманизма. Гуманизм этот объединяет столь различные по сюжетам и манере исполнения



9. Н. Ромадин. Кудинское озеро. 1974—1978

работы, как «Вот солдаты идут» (1971), «Молодость мира» (1973), «Солидарность» (1975).

Продолжает свою известную серию «Целинники» Д. Мочальский. Оставаясь верным удачно найденной в 50-е годы жанрово-бытовой концепции небольших полотен, в какой-то степени сходных по своему образному строю со свежо и правдиво написанными очерками, мастер заметно расширил круг сюжетов и действующих лиц, углубил эмоциональную и психологическую характеристику своих героев, чаще стал обращаться к изображению природы («Собрание бригады», «Выходной день», 1966; «Заочники», «Репетиция в клубе», 1972; «Мать и дочь», «Красный конь», 1974—1975; «Вечер на Ишиме»).

Обновление быта и культурное преобразование народов далекого Севера, обретающих не только более личностный, но и духовно углубленный облик, отражают

картины Д. Свешникова («Семья», 1967; «Молодые оленеводы», «На родине», «У палатки врача», 1975) и В. Игошева (серия «Люди таежного поселка», 1973).

Яркость творческой натуры передана в портрете Ренато Гуттузо (1961) П. Корины. Общая живописная концепция образа близка психологически-волевой монументальной трактовке коринских портретов 50-х годов. Однако в нем появилось и нечто новое. «Работая над портретом Гуттузо, я учитывал итальянский темперамент модели», — говорил художник. Исключительная живость и темпераментность Гуттузо обусловили большую свободу пластического языка портрета сравнительно с прежними работами Корины. Это, пожалуй, самый «общительный» и самый многоцветный из всех его портретов. Скорбным драматизмом и богатырской силой веет от образов эскиза исторического триптиха Корины «Спологи» (1966). Повествующий о ге-



10. Б. Щербаков. Суворовский дуб. 1969

роических подвигах наших далеких предков, он тематически как бы продолжает созданный художником в период Великой Отечественной войны триптих «Александр Невский».

Глубоким духовным содержанием проникнуты исторические портреты-картины Н. Чернышева, написавшего по воображению Дионисия, Андрея Рублева и Даниила Черного. Характеристика Рублева (1967) раскрывается в творческой одержимости вдохновенного лика художника, в порывистом жесте прижатой к груди руки. Образ, напоминающий фреску, выдержан в тончайшей голубовато-бирюзовой гамме. Выразительный силуэт фигуры очерчен коричневатой линией контура — наподобие стенописной графы. Все это сближает произведение советского живописца с народными истоками древнерусского искусства.

Заметно расширил диапазон своих творческих исканий В. Ефанов. Рядом с образами современников (портреты академиков И. В. Курчатова, И. И. Артоблевского, маршала В. И. Чуйкова, портрет-тип «Рабочий») мы видим психологически емкий портрет Я. М. Свердлова (1969), относящий нас к ранней поре Советского государства. В последнее время художник все чаще обращался к образам лирическим, интимным, стремился ко все более гибкому отражению внутренней жизни своих героев. Многие произведения Ефанова

70-х годов исполнены пастелью, дающей особые возможности в разработке тончайших движений лица (портреты художницы В. А. Дрезниной, поэта П. Г. Антокольского).

Другим путем шел к обновлению образа И. Серебряный. В его работах 60-х — 70-х годов (портреты плавилищика Ф. Д. Безуглова, хирурга П. Я. Куприянова, Дмитрия Шостаковича, *илл. 6*; Святослава Рихтера) заметно все возрастающее стремление живописца соединить психологическую насыщенность произведения с его монументальной значительностью. Эта тенденция наиболее сильно проявилась в портрете Рихтера (1972). В склоненной над клавиатурой богатырской фигуре пианиста, в его словно отлитой из бронзы могучей голове, напоминающей, по образному замечанию Г. Г. Нейгауза, купола Браманте и Микеланджело, в скульптурно выразительных руках мы ощущаем сгусток духовной энергии, заряд творческого интеллекта. Напряженная динамика образа убедительно раскрыта контрастным колоритом, построенным на противопоставлении темного силуэта пианиста и белого фона, олицетворяющего в соответствии с замыслом автора высокое, «светлое безмолвие», куда неудержимо устремляется звук.

К углублению внутренней содержательности работ направлены творческие поиски В. Орешникова (портреты С. С. Гейченко, Б. Б. Пиотровского, М. А. Керзина). В основе живописной структуры портрета академика Пиотровского (1970—1971) — остродинамичная композиция раздумья. Портретируемый сидит на скамье, стремительно подавшись вперед. Еще мгновение — и он встанет, чтобы приступить к действию. В этой готовности перейти от мысли к делу — суть характеристики ученого, далекого от кабинетной замкнутости и умиротворенности. Здесь мы видим достойное продолжение традиций, заложенных еще в 30-е годы М. Нестеровым, И. Грабарем и другими крупнейшими мастерами портрета.

Нерасторжимое единство эмоциональной и интеллектуальной сущности модели ярко выступает в портретах А. Гончарова. Опытный мастер рисунка, он, как правило, конструирует образ на хорошо разработанной графической основе, где выразительность позы, жеста достигается удачно найденным абрисом силуэта фигуры, упругой динамикой формы («Портрет в красном. Наташа», «Портрет художника Андрея Костина»).

Портрет летчика-космонавта В. М. Комарова написал в 1967 году А. Лактионов. Это полотно исполнено в характерной для мастера предельно документальной манере.

Единство природы и людей передано в последних полотнах Я. Ромаса. Мастер, обладавший широким взглядом на жизнь и в то же время умевший раскрыть тонкие пружины взаимосвязи человека и окружающей его среды, часто строил пейзажи по законам сюжетно-тематической картины. Природа в них — действенный соучастник трудового процесса. В этом отношении интересна одна из лучших работ мастера «Конец путины» (1961). Приподнято-эмоциональное звучание полотна хорошо выявлено его динамичной композицией, активным пространственным решением. В сходном образном ключе исполнены и более поздние картины мастера, входящие в серии «Москва — порт пяти морей» и «Рыбацкая весна».



11. А. Грицай. Май. Весеннее тепло. 1970—1973

Динамический ритм современной жизни ощущается в полотнах 60-х годов Г. Нисского. Если у Ромаса человек представлен в единстве с «чистой» природой, то у Нисского он связан с пейзажем преобразованным. Часто художник обращается к своему излюбленному мотиву дороги («Путевой обходчик», «На дорогах. Регулировщик»). Остросовременное мировосприятие Нисского мы чувствуем и в картинах, сюжетно связанных с русской стариной («Суздаль», «Покрова на Нерли», «Натюрморт с вятской игрушкой»).

Стремление к эпическому взгляду на природу свойственно Л. Бродской. Широта обобщения сочетается в ее пейзажах с предельной живописной достоверностью образа. Отличаясь большим географическим диапазоном, они вызывают у зрителя думы о необъятных просторах Родины («Над просторами России», «Закат на Днепре», 1972; «Енисей. Таежный край», «Байкал»). Одновременно художница продолжает работать и над лирическим пейзажем («Золотая осень», илл. 8; «Ночь в лесу», «Просторы весны», 1975).

Крупнейшим мастером лирического пейзажа по-прежнему выступает Н. Ромадин. В рассматриваемые годы новое звучание получает главное свойство его художнического дара — поэтичность восприятия родной природы, способность соединить с ней представление о смысле жизни, раскрыть интимные стороны ее бытия.

Часто декоративное решение полотна, его колорит непосредственно обусловлены красочным лейтмотивом самой природы («Зеленое царство», «Розовая весна», 1967; «Золотая речка», «Берендеев лес», «Кудинское озеро», илл. 9). Поэтическая основа мировосприятия художника вызвала к жизни цикл работ, навеянный творчеством Сергея Есенина («Есенинский вечер», 1964; «Есенинская Русь»). В ряде произведений Ромадин обращается к теме космоса («Светлячки. Млечный путь»), увлекательному миру сказки (пейзажная фантазия «Сон Андерсена»). Кисти Ромадина принадлежит серия интерьеров, в которых особенно ярко раскрылся мир интимных переживаний мастера («Зимнее окно», «Северный интерьер»).

Тонким лиризмом и взволнованной мыслью отмечены пейзажные полотна А. Грицай. С годами художник стремится к еще более глубокому, чем прежде, раскрытию образа родной природы. В скромных березках, подснежниках или даже просто травах он умеет найти отражение мудрых ее закономерностей. Особенно увлекают мастера те неповторимые состояния времен года, когда что-то нарождается или, наоборот, угасает («Первая вода», «Первая зелень», 1973; «Начало мая. Ока», «Весенний день на Оке», «Май. Весеннее тепло», илл. 11; «Весенние сумерки. Овраг», «В заросшем парке», «Последний снег»). В основе живописного строя



12. В. Иванов. Полдник. Из серии «Русские женщины». 1963—1966



13. П. Оссовский. Рыбаки Псковского озера. 1966—1975

картин Грицай — всегда предметные краски реального мира, обогащенные духовной теплотой художественного видения и высокой культурой мастерства.

Новые тенденции, вызванные углублением мировосприятия, отчетливо выступают в полотнах Е. Малейной. Наряду с непосредственно, свежо и сочно написанными натюрмортами («Подсолнухи и ветка сливы», «Лук и чеснок», «Натюрморт с сазаном»), отражающими прежние образные концепции художницы, мы встречаем работы более сложного идейно-тематического плана — «В поле» (1967) и «Хлеб наш насущный» (1975). Хлеб как источник жизни и венец человеческого труда — вот смысловой подтекст этих произведений. На смену сравнительно яркой декоративности предше-

ствующих картин Малейной приходит более сдержанная и глубокая цветовая гамма.

Радостным восприятием бытия, его материально осязаемых полнокровных явлений, взятых весомо и крупномасштабно, восходящим к живописному видению П. Кончаловского, отмечены натюрморты его сына, М. Кончаловского («Фрукты на красном столе», «Натюрморт с уткой», «Фрукты»).

Поэзией красоты овеваны цветочные натюрморты П. Крылова («Букет полевых цветов», «Цветы в белом кувшине»).

Суммируя все сказанное о работах упомянутых живописцев, следует подчеркнуть, что при естественной приверженности к образным концепциям, сложившимся в



14. Г. Коржев. Проводы. 1967



15. В. Попков. Шинель отца. 1972



16. П. Никонов. Наши будни. 1961

их творчестве на протяжении предыдущих лет, они обогатили содержание своих произведений, раскрывая новые грани изменяющейся жизни.

С особой интенсивностью движение вперед обнаруживается в работах следующего поколения мастеров. У многих из них мы видим не только иные подходы к окружающему миру, но и стремление, опираясь на лучшие традиции реалистического искусства, найти неведомые дотоле средства художественной выразительности образов, решительно обновить, расширить и индивидуализировать их поэтику и стилистику.

Одним из наиболее ярких и значительных представителей этого поколения является Г. Коржев. Стержень его творчества — это унаследованный от ряда непосредственных предшественников гуманизм в наивысшей форме его современного инобытия. Точнее — социалистический гуманизм. Им проникнуты такие полотна начала 60-х годов, как «Художник» и «Уличный певец», повествующие о трагической участи людей искусства в странах капитала. Глубоким состраданием к незаурядным личностям, низведенным до положения нищих, пронизывает мастер эти образы. Но социалистический гуманизм — это не просто человеколюбие. Это — борьба. Борьба за подлинное счастье человечества. Именно она в центре главных творческих устремлений Коржева.

В предыдущем томе был рассмотрен его триптих «Коммунисты», посвященный героям Октябрьской революции и гражданской войны. Своеобразным его продолжением явилась серия «Опаленные огнем войны» (1963—1967), связанная с подвигом нашего народа в Великой Отечественной войне. Серия состоит из пяти больших полотен, которые объединяет общая идея отражения в личной судьбе героев судьбы Родины, судьбы всего человечества. Серия может быть рассмотрена как последовательно развивающаяся во времени цепь драматических эпизодов. В картине «Проводы» представлен уходящий на фронт солдат, крепко и нежно прижимающий к себе любимую женщину (1967, *илл. 14*). Изображение погрудное, и психологический подтекст образа передан в основном выражением взятого крупным планом лица солдата. Эмоциональный накал образа усилен колоритом, построенным на градациях напряженного красного цвета. Следующее полотно «Заслон» изображает гордо стоящих пожилого мужчину и крестьянку с ребенком на руках, готовых отдать жизнь во имя победы. В их нравственной силе — нечто родственное силе бесстрашных коммунистов Б. Иогансона или матери партизана из картины С. Герасимова (учителя Коржева). Монументальная композиция «Мать» в коржевском обобщении вырастает в символический образ Матери-Родины, скорбящей о сво-



17. Д. Жилинский. Гимнасты СССР. 1964—1965



18. Е. Широков. Портрет писателя Виктора Астафьева. 1969

их погибших детях. Несгибаемой воли к жизни и духовной силы исполнены герои картин «Старые раны» и «Следы войны». Основу композиции многих картин Коржева представляет сильно увеличенная голова. Это во многом новая художественная структура, отмеченная одновременно монументальной обобщенностью и станковой детализацией живописной формы.

С крупномасштабными монументальными исканиями Коржева перекликается творчество П. Оссовского, хотя живописная система этого мастера несколько иная — более близкая традиционному «чистому» монументализму. Первые значительные работы Оссовского 60-х годов, как и у Коржева, посвящены зарубежным темам. После поездки в Мексику художник завершает серию картин, поэтизирующих некие извечные черты народа этой страны, раскрывая его суровое величие, радости и невзгоды (триптих «Мексика», «Мать» и др.). В образной концепции большинства этих полотен — несомненное воздействие росписей Ороско, Риверы, Сикейроса. Стремлением запечатлеть черты силь-

ного человека, акцентировать энергически-волевые начала отмечены и последующие произведения мастера, посвященные советским людям. Таковы, в частности, портреты-типы, вошедшие в серию «Люди Сибири», персонажи картин «Рыбаки Псковского озера» (1966—1975, илл. 13), «Сыновья». Такова и картина «Народные мастера — кузнецы Петр Ефимов и Кирилл Васильев» (1967—1975). Ее герои словно выкованы из металла. Значительной работой мастера является серия «Рубежи жизни Родины» (1969—1977). Она включает пять картин, каждая из которых воссоздает эпизод одного из решающих периодов в истории нашего народа.

Глубоким, подчас философским размышлением о жизни проникнуты монументализированные полотна В. Иванова. Большинство из них посвящено людям современной русской деревни. Подобно А. Пластову, художник связал свое творчество с родным краем. В данном случае — с Рязанщиной. Сюжеты его картин всегда почерпнуты из реальной действительности. Однако ни в одной из них мы не увидим бытописания. Даже самый обыденный с виду жизненный эпизод часто вызывает у Иванова раздумье о радостях, невзгодах, труде, слитности человека с природой, рождении, смерти. Уже в одном из первых значительных полотен мастера «Семья. 1945-й год» (1958—1964), изображающем скромный обед многодетной семьи фронтовика, недавно пришедшего с войны, художник приковывает наше внимание к отмеченному внутренним драматизмом психо-



19. М. Малютин. Доярка З. И. Заботина. 1967



20. Е. Моисеенко. Черешня. 1969

логическому состоянию героев. В более радостных тонах исполнена созданная в ту же пору картина «Молодая мать». Но вот перед нами снова образ, вызывающий очень сильные и сложные мысли и чувства. «Родился человек» — так назвал художник одну из следующих своих работ, завершённую в 1969 году. Счастье родителей — трудное, тревожное счастье. Об этом говорит напряжённый пластический строй картины — сопоставление сурово-сдержанной фигуры молодой женщины, кормящей ребенка, и тяжело согбенной спины ее мужа, подкрепленное острым контрастом огненно-красных и синевато-серых цветовых пятен. Нелегкая радость крестьянского труда осмыслена и прочувствована художником в серии «Русские женщины» (1963—1966, илл. 12). А трагическое полотно «Похороны. Вечная память на войне погибшим, без вести пропавшим, всем родным и близким» (1971) воспринимается как напоминание о быстротечности человеческой жизни и о долге каждого оставить по себе добрую славу. Образная концепция этой картины навеяна психологическим монументализмом Сурикова и Корины. В ней с особой силой выразилось важное свойство живописной системы Иванова — портретность. «Для меня портретность не исчерпывается сходством с моделью. В ней всегда

должно быть нечто более широкое», — говорил художник. Он подтвердил это суждение глубоко типизированными портретными полотнами. Такими, к примеру, как «Полина Игошина» или «Иван Артемов». В 70-е годы Иванов написал ряд композиций, включающих его автопортрет. В них, быть может, особенно ярко проявилась свойственная искусству этого времени тенденция философской трактовки образа. Таковы, в частности, «Автопортрет с дочерью» (1972) и групповой портрет-картина «В кафе «Греко» (1974).

Два различных этапа развития живописи рассматриваемых десятилетий с особой наглядностью отразило творчество В. Попкова — художника тонкого и смелого. Первое заметное полотно мастера «Строители Братской ГЭС» (1961) решено в соответствии с монументальной концепцией произведений «сурового стиля». Строгая лапидарность композиции поддержана немногочетным, но насыщенным колоритом: выветленные силуэты рабочих четко вырисовываются на иссиня-черном фоне ночного неба, кое-где оживленного мерцающими огнями. Герои не связаны каким-либо трудовым действием, они отдыхают в момент короткого перекура. Однако их объединяет общее состояние напряженной собранности, осознание ответственности



21. А. Левитин. Бригадир электромонтажников В. Д. Рогоза. 1975



22. Б. Угаров. За землю, за волю. 1970

за дело, к которому они сейчас приступят. В лаконично-монументальном образном ключе, но уже в более свободной живописной манере, восходящей к яркой декоративности русского народного искусства, исполнены в 1965 году картины «Полдень» и «Бригада отдыхает». К концу десятилетия в творческих исканиях Попкова возникает и постепенно усиливается интерес к образу, несущему большой психологический подтекст и связанному с раздумьями художника и его героев о смысле жизни. Как и В. Иванов, он едет в деревню и там отыскивает сюжеты для своих новых картин, решаемых уже в чисто станковых формах. Так появляются «Воспоминания. Вдовы», «Северная песня», а в начале 70-х годов — большое многофигурное полотно «Хороший человек была бабка Анисья».

Чувство личной сопричастности ко всему волнующему сегодня человека и одновременно ставящему перед ним трудноразрешимые, подчас драматические вопросы у Попкова было столь обостренным, что он создал ряд картин с автопортретами. Мастер как бы проверял в них на себе большие и сложные социальные и нравственные проблемы, чтобы затем уже решать их в других картинах на других людях. (Нечто сходное делал

в кинематографе В. Шукшин, наделяя героя фильма своими переживаниями и своим обликом, а себя — переживаниями и обликом своего героя.) Наиболее значительным автопортретным произведением Попкова явилась картина «Шинель отца» (1972, *илл. 15*). Символика заложена в самом названии полотна. Символичны солдатская шинель, накинутая на плечи мастера, лежащая рядом палитра. Символичен фон, где призрачными тенями проходят фигуры попковских вдов. Особенно впечатляет символика глубоко разработанного колорита. Тревожный, темно-зеленый с лиловатой синью, цветовой строй полотна, озаренный пламенной вспышкой красного, своим специфическим языком раскрывает напряженный внутренний монолог художника о священном долге сыновей быть достойными героического подвига отцов. Много от личного мировосприятия Попкова в его последней картине «Осенние дожди. Пушкин» (1974), исполненной тонкого лирического переживания.

Сходная эволюция и в творческих исканиях Н. Андропова. Написанная им в конце 50-х годов картина «Куйбышевская ГЭС» — одна из первых в нашей живописи произведений «сурового стиля». Наиболее



23. А. Никич. Военные корреспонденты. 1965

полно мастер выразил его в «Плотогонах» (1961). По характеристике героев и композиции эта вещь перекликается со «Строителями Братской ГЭС» Попкова. Однако здесь больше монументализма, яркости и напряженности цвета — дают себя чувствовать увлечения Андропова Сезанном и его русскими последователями (в частности, Лентуловым). Со временем художник переходит на путь более тонкого и духовно многогранного осмысления жизни опять-таки через крестьянскую тему, через образы русской природы («Семья рыбака», «Аэродром в Кириллове», «Проводы», «Ночь в Солигаличе»). Соответственно усиливается интерес к отечественным истокам живописи — древнерусскому искусству, монументальному лиризму П. Кузнецова. Во второй половине 60-х годов и в 70-е годы мастер уделяет большое внимание портрету, преимущественно интимному («Зеркало. Русский ампи́р», «Наташа», «Семейный портрет»). Особое место в искусстве Андропова занимает большая серия остроаналитических автопортретов, в которых раскрываются различные грани мировосприятия художника.

Энергически-волевая концепция образа рабочего получила воплощение в картине П. Никонова «Наши будни» (1961, *илл. 16*). И здесь, как в упомянутых полотнах Попкова и Андропова, герои представлены не в процессе непосредственного труда, а в момент кратковременной передышки (в кузове грузовика по пути на работу). Перед нами та же экспозиция четко индивидуализированных мужественно-суровых лиц и характеров, та же подчеркнутая монументальность, но уже более динамичная, очень близкая напористо-стреми-

тельным ритмам картин А. Дейнеки. Нечто дейнековское и в лаконически собранном, жестком колорите полотна.

Монументальная динамика Никонова нашла свое развитие у других мастеров, в частности у свердловского живописца И. Симонова, варьирующего ее во многих произведениях не только 60-х, но и 70-х годов («Таежные километры», 1967; «Котлован», «Династия», 1974).

С мужественными рабочими Никонова перекликаются герои лучших полотен А. и П. Смолиных — люди, закаленные в схватке с жестокой северной стихией («Полярники», 1960; «Зверобой», 1961). Здесь показаны сравнительно мало отраженные в искусстве той поры трудовые будни советской молодежи. Художественный язык этих полотен также восходит к графически четкой манере А. Дейнеки. Однако в цветовом строе «Зверобоев» проглядывает стремление авторов романтизировать произведение. Красные, синие, зеленые вспышки, озаряющие приглушенный коричневато-свинцовый колорит картины, вносят в нее затаенную где-то в глубине образа взволнованную напряженность. Героическим духом проникнуто историко-революционное полотно Смолиных «Стачка» (1964).

В сходном композиционном и живописном ключе, но чрезмерно жестко и экспрессивно (что заметно снижает внутреннюю содержательность образа) решена картина свердловских мастеров Г. Мосина и М. Брусиловского «Тысяча девятьсот восемнадцатый» (1963—1965), на которой изображены В. И. Ленин и его ближайшие соратники в грозовой атмосфере революционных битв.

Ратным и трудовым подвигам советских людей посвящены картины одного из ведущих мастеров Студии военных художников имени М. Б. Грекова М. Самсонова. Его большое монументальное полотно «Шипка» (1970), исполненное торжественной суровости, повествует о героях Великой Отечественной войны, освободивших Болгарию. Напряженный эмоциональный строй этого лаконичного по композиции произведения хорошо выявлен оранжево-красным (пламенным) колоритом. В дальнейшем образы Самсонова приобретают большую гибкость и многогранность внутренней обрисовки действующих лиц. Об этом свидетельствуют, в частности, картины «В освобожденном селе» и «В таежных далях. БАМ» (1977).

Стремлением расширить тематический диапазон своих произведений, соединить монументальность образа с его декоративной выразительностью отмечены полотна Л. Кабачека. Художник выходит за пределы портретного жанра, бывшего главным полем его деятельности в 50-е годы, и все чаще обращается к большим сюжетным композициям на самые животрепещущие темы («О завтрашнем дне», 1961; «Парней увозят поезда», триптих «Земля и судьбы», 1961—1969).

С большой наглядностью эволюция живописи рассматриваемого периода проявилась у Д. Жилинского, в полотнах которого черты сюжетной картины органично сливаются с чертами группового портрета. Работы Жилинского начала 60-х годов («Портрет передовых людей совхоза «Новоалександровский», «Трактористы» и др.) еще несут в себе суровый энергически-волевой накал. Но вот спустя несколько лет появляется картина «Гимнасты СССР» (1964—1965, *илл. 17*), и мы явно ощущаем, как в мир героев художника прони-





25. В. Загонек. Морозное утро. 1975

кает нечто иное — более сложное и тонкое, как раздвигаются границы внутренней характеристики портретируемых. Жилинский изобразил большую группу известных спортсменов, готовящихся к тренировке. Каждый из них раскрывается в свойственных ему позе, жесте, выражении лица. Внутренняя собранность героев подчеркнута упругими ритмами кольцеобразной композиции, четким колоритом, построенным на контрастном сопоставлении красных и белых пятен, резкой очерченностью силуэтов, обобщенностью целого и деталей. Строгость, монументальность, духовная значительность образов, жесткость линий, локальность цвета, плоскостность построения картины, разноцентренность ее композиции, наконец, техника темперы, в

которой она написана, свидетельствуют о творческом обращении художника к традициям древнерусской живописи, что, несомненно, помогло ему усилить ритмическую слаженность и декоративную яркость произведения. В более поздних работах Жилинского заметно углубляется философский подтекст образов. Но активно размышляет в них лишь сам художник. Герои же его пребывают в состоянии спокойной созерцательности. Именно так построена картина «Под старой яблоней» (1969). Это оригинальный семейный портрет, изображающий мать художника и его детей. Здесь все дышит мудрым приятием жизни со всеми ее радостями и невзгодами. Тут и согбенная старость у невидимого «гробового входа», за которым (на боковых



26. Ю. Кугач. Перед танцами. 1961

планках рамы) — символические фигуры погибших отца и брата художника, и молодая жизнь, и природа, сияющая «красою вечною», щедро бросающая на землю яркие спелые плоды. В сходном идейно-образном ключе решает Жилинский и групповой портрет «Семья художника Н. Чернышева», и многофигурное полотно «Воскресный день» (1973), в котором особенно чувствуются свойственные многим произведениям Жилинского реминисценции искусства кватроченто.

Обновление монументализма в новых жизненных условиях, развитие процесса взаимосвязи и взаимообогащения станковых и монументальных форм своеобразно отразились в полотнах живописца из Перми Е. Широкова. Одна из его ранних работ «Портрет коксохимика И. Н. Аракелова» (1961) отмечена признаками «сурового стиля». Подчеркнуто героизированная монолитная фигура, обыгрывание сильно увеличенных рабочих рук, монохромный темный колорит призваны выявить энергически-волевое начало модели. Со временем образный строй портретов Широкова существенно меняется. Персонажи его картин обретают ясно выраженные черты интеллектуальности. «Раздумье» — так назвал Широков одно из своих полотен, в котором изображен сидящий на скамье ветеран Отечественной войны, погруженный в какие-то нелегкие воспоминания. Наиболее популярная работа мастера — «Портрет писателя Виктора Астафьева» (1969, илл. 18). Перед нами взятая почти в полный рост фигура человека, увлеченного творческим трудом. Выразительный жест правой руки, перелистывающей руко-



27. В. Гаврилов. Дмитрий Федорович с приемным сыном. 1969



28. А. и С. Ткачевы. Свет в деревне. 1970—1972

пись, и левой, зажавшей подбородок, хорошо дополняют психологическую выразительность сосредоточенного лица. Дальнейшее углубление композиция раздумья получает в более поздних работах Широкова — портретах артиста Е. Копеляна (1973), художника Т. Коваленко, картине «Баллада о художнике. Портрет Е. И. Гудина».

Сурово-сдержанные, волевые характеры встречаем мы в портретах колхозников и рабочих ивановского живописца М. Малютина. Соответственно лаконичен и мужествен образный строй его полотен. В 60-е годы Малютин выступил с интересным триптихом, состоящим из монументализированных картин — «Доярка З. И. Заботина», «Лесоруб И. Ф. Усов» и «Полевод М. Аверин». Лучшая из них «Доярка З. И. Заботина» (1967, *илл. 19*) свидетельствует о все большем проникновении психологической разработки в портрет человека физического труда. Несколько позднее М. Малютин вместе со своим земляком Е. Грибовым создал выразительный портрет Георгия Димитрова (1969). Мону-

ментализированный образ, исполненный в лапидарно-чеканных формах, близок портретам П. Корина, традиции которого художники развивают в 60-е годы весьма охотно.

О многообразии направлений, стилей, индивидуальных манер в живописи 60-х — 70-х годов свидетельствуют работы мастеров, которые тяготели к чисто станковым формам. Видное место среди них заняли исторические и жанровые картины Е. Моисеенко — мастера глубоко обобщенного, часто романтизированного образа. Горячей романтикой революционных битв овеян создаваемый на протяжении нескольких лет цикл «Годы боевые». Уже в одном из первых его полотен — «Красные пришли» (1961) — нас захватывает вихревой натиск победно мчащихся всадников, с боем ворвавшихся в населенный пункт. Эти образы, написанные широкой темпераментной кистью, озаренные всполохами пожарищ, вошли в картину, кажется, не только из жизни, но и из песенных легенд, созданных «былинниками речистыми» в пламенную пору гражданской



29. А. и С. Ткачевы. Пора сенокосная. 1975

войны. По-разному, но в столь же остродинамичном, волевом ключе решены и многие последующие полотна этого цикла («Призыв», «Товарищи», «Горнист», «Вестники» и др.). С ними внутренне перекликаются созданные мастером в середине 60-х годов картины, посвященные крестьянской жизни, — «Тракторист» и «Земля». Переключка — в общности открыто героической трактовки образов. Труд приравняется к ратному подвигу. А в конечном счете и там, и тут — раскрытие высоких нравственных свойств человека, сполна проявляющих себя в нелегком деле. Последнее особенно сильно выражено в драматическом полотне «Матери, сестры» (1967), повествующем о духовной стойкости советских женщин. Подчеркнем, что примерно так же, хотя и в своих неповторимых живописных ключах, решают эту волнующую тему латышский мастер Э. Илтнер и азербайджанский художник Т. Салахов.

Со временем Моисеенко заметно обновляет образный строй своих полотен. На смену бурной динамике или суровому волевому напряжению приходит композиция уравновешенного раздумья. Образы становятся более сложными, гибкими, одухотворенными. Соответственно более тонким становится и живописный язык мастера. Перелом обозначился в картине «Черешня» (1969, *илл. 20*). Сюжет ее крайне прост — красноармейцы на привале; одни прилегли отдохнуть, другие едят черешню. Суть образа здесь в мечтательной самоуглуб-

ленности каждого из героев, далеко ушедших в своих мыслях за пределы тревожных фронтовых будней. И черешня здесь, в сущности, — метафора, олицетворение радости (мы бы даже сказали, сладости) счастливой мирной жизни. Метафоричен и колорит, созвучный скрытому драматизму образа. Он тонко построен на контрасте яркой зелени травы, прозрачной золотистости солнечных рефлексов, высветляющих фигуры красноармейцев, и темно-бурого силуэта боевого коня. Найденная в «Черешне» композиция раздумья по-разному варьируется мастером в более поздних его работах («Комиссар», «Тишина», «Стихи», «У окна»). Особенно сложно и многогранно разработана она в картине «9 Мая» (1975), представляющей широкую экспозицию самых различных образов наших современников, четко индивидуализированных, погруженных в какие-то очень значительные воспоминания и мысли. Мотив лирически-проникновенного размышления составляет основу мастерски написанного художником в начале 70-х годов портрета Г. В. Кекушевой.

Большой внутренней силой проникнуты образы жанровых по форме, исторических по существу картин Б. Угарова («Октябрь», «Июнь 1941 года», «Ленинградка»). В приподнято-эмоциональном живописном ключе решено одно из наиболее впечатляющих его полотен «За землю, за волю» (*илл. 22*). Тут особенно чувствуется творческое развитие лучших традиций русской живописи конца XIX — начала XX века. Ком-

позиционно собранный образ отряда бойцов, отправляющихся на фронта гражданской войны, решен в духе «хоровой» картины. Лейтмотив полотна — суровый оптимизм, особенно удачно переданный мажорным колоритом, в котором преобладают охристо-золотистые тона заходящего солнца, оживленные алой вспышкой развевающегося на ветру флага. Тяга к широкой типизации отличает портретные полотна Угарова. Особенно хорош «Портрет Тани» (1972), в котором отчетливо проступают характерные черты молодой современницы художника.

Историко-революционной теме посвятил ряд своих лучших работ А. Левитин. В романтическом плане исполнена картина «На защиту революции» (1969), изображающая В. И. Ленина с группой вооруженных солдат и рабочих. Несколько позднее (в 1971—1975 гг.) мастер создает серию полотен «Октябрьские ночи». Одновременно он пишет ряд интересных портретов. Большую популярность завоевал портрет бригадира электромонтажников В. Д. Рогозы (1975, *илл. 21*). Перед нами — молодой рабочий, смекалистый и уверенный в своих силах. Мы чувствуем, что этот парень способен не только хорошо справляться со своей сложной профессией, но и умело руководить доверенным ему коллективом. Предельно ясный и четкий живописный строй портрета, его неброский колорит удачно раскрывают скромный и в то же время твердый и цельный характер героя.

Традиции советской исторической живописи успешно развивают Ю. Тулин («Во имя свободы», «Встречный. Первый социалистический договор»), горьковский живописец М. Холуев («Эшелон ушел. Год 1941-й», «Солдаты. 1941-й»), тамбовский мастер А. Краснов («1929-й год»).

Светлым, жизнеутверждающим началом проникнуты многие работы А. Мыльникова. Часто его герои изображены в органичной слитности с природой. Так, большое многофигурное полотно «Лето» (1969), в котором на свежо и ярко написанном пейзажном фоне представлены женщины, стирающие и развешивающие белье, купающиеся и загорающие, вводит нас в атмосферу счастливого труда и отдыха на природе. Оптимистический, мажорный колорит картины, построенный на звонких контрастах красных, синих, зеленых и охристых тонов, ослепительное сияние солнечного света сообщают образу приподнятость и лучезарность. Мыльников часто обращается к теме материнства, решая ее обычно в лирико-поэтическом плане и связывая опять-таки с образом природы («В саду», «Сестры», «На веранде», «Светлый день»). Но эта же тема может звучать мужественно и сурово в исполненной драматизма картине «Прощание» (1975, *илл. 24*), относящей нас к тревожным годам Великой Отечественной войны. Тонким лиризмом овеяны портретные работы мастера. В частности, повторенный в разные годы образ близкой художнику модели — «Верочка».

Человек на природе — таков лейтмотив и многих полотен В. Загонека, решаемых, как и у Мыльникова, чаще всего в лирически-оптимистическом ключе. Особенно удачны произведения, в которых природа как бы аккомпанирует различным граням радостного сельского труда («Майские дожди», «Гроза прошла», «На полях Приладожья», «Внуки»). В одной из наиболее привлекательных картин Загонека «Морозное утро»

(1975, *илл. 25*) бодрящая утренняя синь заснеженного леса удачно гармонирует с образами веселых, задорных девчат, сидящих на огромной копне сена, которую везет трактор.

Раздумьем о жизни проникнуты персонажи картин В. Гаврилова. Если в его полотнах первой половины 60-х годов («Кончился трудовой день», «Пути-дороги») характеристика действующих лиц подкреплена повествовательностью окружающих их бытовых деталей, напоминая нам ранние работы художника, то в картинах, относящихся ко второй половине десятилетия («Дни войны. Фронтный отпуск», «Дмитрий Федорович с приемным сыном», 1969, *илл. 27*), все внимание сосредоточено на психологической обрисовке героев.

В драматизированном лирико-романтическом духе решает лучшие свои полотна Б. Неменский («Безымянная высота», 1961—1962; «Мир тревожен», 1964; «Девушка в черном платке»). Со временем в творчестве художника решительный перевес берет лирическая тема, связанная главным образом с мыслью о счастливом будущем подрастающих поколений («Тишина», 1965; «Подсолнух», «Солдаты», «Счастье детей», «Стихи», 1972).

Сходным путем развивалось творчество А. Никича. От исполненных суровой героической экспрессии «Военных корреспондентов» (1965, *илл. 23*), воскрешающих в памяти остродинамичные образы «Обороны Севастополя» А. Дейнеки, мастер шел к элегически-мечтательным «Поэтам» (1975), парнишкам-солдатам, читающим стихи, решенным в сравнительно мягком пластическом ключе. Никичу принадлежит значительное слово в разработке натюрморта, нередко отмеченного чертами реалистической символики («Светлый», «Праздничный», «Торжественный», 1974—1975).

Широкую экспозицию различных сторон деревенского быта, с преимущественной акцентировкой личной жизни героев, мы видим в картинах Ю. Кугача, отчасти развивающего лирико-бытовую линию творчества А. Пластова. Интересно небольшое полотно «Перед танцами» (1961, *илл. 26*). Художник изобразил группу девушек, примостившихся на скамье в комнате сельского клуба и ожидающих того момента, когда к ним подойдут кавалеры. Кугач поставил перед собой задачу передать очень разные лица и характеры, раскрыть душевное состояние каждой героини. Незатейливый жанровый мотив несет в себе психологический подтекст. Основной в творчестве мастера становится тема обновляемой жизни, растущего духовного и материального уровня современной крестьянской семьи, добытого нелегким трудом. Она по-разному решается в таких работах, как «В субботу», «Свадьба в деревне», «Семья», «У колыбели», «Хозяйка» (1970).

В полотнах В. Нечитайло особенно привлекательны образы колхозников («Передовой комбайнер Нестор Бугай», «На полево́м стане») и работниц («Кружевница Люся Трушина», «Хозяйка ситца», «Ткачиха Аня Гринченко»). Мысль, живая, задорная, светится в «Доярке Нине Чуб» (1961). Улыбке девушки вторит утреннее солнце, заливающее ровным светом колхозный участок, играющее звонкими рефлексам на цветистой одежде и загорелом лице. Свежий прозрачный воздух, наполнивший картину, сочная зелень за спиной доярки делают особенно выразительным силуэт ее крепкой коренастой фигуры. И цвет, и воздух служат раскры-



30. В. Нечитайло. На Красной площади. 1961—1964



31. В. Сидоров. Пора безоблачного неба. 1968—1969

тию жизнерадостного облика молодой колхозницы. Одновременно художник создает ряд произведений на историческую тему, из которых наиболее значительны картины «На Красной площади» (1961—1964, *илл. 30*) и «За Советскую власть» (1969).

Крестьянская тема широко и многогранно раскрыта в картинах А. и С. Ткачевых. Говоря о своей живописной системе, художники обычно подчеркивают, что стремятся изображать все так, как видят в реальной действительности, избегая каких бы то ни было отвлеченных построений, монументальной приподнятости и т. п. Их творческая родословная восходит к полнокровным, жизненно достоверным образам русских худож-

ников XIX века и, конечно же, Пластова. С начала 50-х годов Ткачевы живут в совхозе «Пролетарий» Московской области, и все, что написано ими, связано с этим краем и его людьми. Одно из ранних полотен Ткачевых «Матери» (1961) изображает группу женщин с детьми, отдыхающих на скамейке. Здесь не просто жанровая сценка, а своеобразная экспозиция различных возрастов, характеров, судеб. Сила этого образа не в драматической экспрессии, как в картине Моисеенко «Матери», не в суровой сдержанности, как в героине картины Иванова «Родился человек», не в тихой умиленности, как у молодой матери из полотна Кугача «У колыбели». Тут все на редкость просто и естест-



32. В. Стожаров. Лен. 1967

венно. И в то же время каждый образ несет в себе, помимо ярко выраженных портретных черт, целую повесть о прожитой (далеко не легкой) жизни. Продолжением темы нравственного долга родителей явилась картина «Отец» (1964—1965). Подлинная сила искусства, по мнению Ткачевых, состоит в том, «чтобы в самом простом, кажется, обычном показать высокую поэзию, раскрыть внутренние тайники народной жизни». Диапазон такого раскрытия может быть очень широким — «от тихой, неброской, даже застенчивой ноты до мощных, льющих через край образов»²⁶. Именно такие «бьющие через край» жизнеутверждающие образы в картине «На мирных полях», «Трудовые будни», «Свадьба», «Полдень» и особенно в большом светозарном полотне «Пора сенокосная» (1975, илл. 29), в котором авторы попытались создать образ Родины, выражая свое мироощущение через очень конкретную и привычную жизненную ситуацию. Работая над картинами из прошлого, Ткачевы также решают проблемы, связанные с жизнью русского крестьянства. Эти картины

всегда исполнены в жанровой манере, как и полотна из современности. Таковы многие картины Ткачевых, изображающие различные эпизоды из истории Страны Советов («За землю, за волю», «В трудные годы», «Первый хлеб детям», «Свет в деревне», илл. 28 и др.).

Искренней задушевностью, непосредственностью, сердечной теплотой подкупают лучшие картины мастера Студии военных художников имени М. Б. Грекова В. Переяславца. Его любимая тема — солдатская дружба. В приподнято-эмоциональном ключе исполнена картина «Болгаро-советская дружба» (1961): в обрамлении знамен двух братских народов стоят крепкой спаянной шеренгой фигуры болгарских и советских моряков. Переяславец — ученик П. Кончаловского. От этого замечательного мастера унаследовал он солнечное, радостное мироощущение и открытые, светлые, мажорные краски.

Много нового, связанного с углублением и утончением интимно-лирического образа, внесли в картину И. Попов, И. Шевандронова, Н. Ерышев.



33. И. Шевандронова. На террасе. Портрет сына. 1973



34. А. Либеров. Полдень. На реке Таре. 1977

И. Попов обладает способностью в незатейливых по сюжету камерных мотивах выразить сложные и многогранные чувства и состояния человека. Наиболее охотно художник изображает себя и своих близких в повествовательной взаимосвязи с природой или интерьером («На даче», «Льют дожди», 1973; «В мастерской»). Нередко жанровый бытовой сюжет Попов одухотворяет задушевым интимно-лирическим мотивом («Четверг. Банный день», 1970—1974). Различными оттенками мягких и тонких переживаний проникнут большой цикл московских пейзажей Попова («Осень. Берсеневская набережная», «Фрунзенская набережная, дом 14», «Кремлевские соборы»).

В творчестве И. Шевандроновой красной нитью проходят темы детства, отрочества и юности. Серия портретов и жанровых сцен, созданная художницей на протяжении 60-х — 70-х годов («Валечка», «Миша и Тузик», «На террасе. Портрет сына», *илл. 33* и др.), вводит нас в мир светлых, радостных, а зачастую повзрослому размышляющих персонажей («Катя и корабль «Санта-Мария», 1970—1972; портрет Лены Поповой, «Подростки»), как правило, согретых душевным теплом художницы. Картина «Пути-дороги юности» (1970) овеяна характерной для художественного творчества этого времени романтикой.

Сложен всегда размышляющий лирический герой Н. Ерышева, художника, который с равным успехом выступает в жанре сюжетной картины и портрета («На своей земле», «Май сорок пятого», «Смена», «Художник Виктор Попков в Праге», «Автопортрет у печки», 1970).

Заметное место в поисках живописцев принадлежит картинам, где стремление усилить фольклорную основу изображаемых лиц и событий приводит автора к творческому использованию традиций русского народного искусства. Относительными удачами на этом пути явились отдельные полотна Г. Мызникова («Стачка», «Маевка», «Вечер», «Праздник русской зимы»), А. Жабского («По долинам и по взгорьям»), оренбургского мастера В. Ни («Проводы. 1941-й год», «Вернулся солдат с войны»).

Исключительно яркой фигурой во втором поколении мастеров пейзажа и натюрморта был В. Стожаров. Его лучшие полотна посвящены природе Севера, величавая мощь которого раскрывается монументальностью и ритмической слаженностью композиции, гармоничностью насыщенного колорита. Произведениям Стожарова свойственны эпическая широта, темпераментность и вместе с тем светлая радость приятия мира, активная созерцательность, вызывающая раздумья. В них сочетаются высокая торжественность и душевная теплота, сложность и безыскусственность, глубокая правда жизни и заманчивая романтика сказки. Многие картины мастера выглядят как фрагменты, в них отсутствует композиционный центр. Часто дома, заборы, лодки, мостки располагаются не в перспективе, а снизу вверх, параллельно плоскости холста, что дает возможность представить изображение как некое целое, где каждая деталь в равной степени значительна, усилить впечатление устойчивости, внутренней силы избранного мотива. Такой композиционный прием, подержанный звучной декоративностью цвета, способствует созданию обобщенного, собирательного образа («Шотова гора», 1964; «Село Большая Пысса», 1967;



35. Е. Зверьков. Зимнее солнце. 1971

«Суббота. Бани», «Деревня Сердла»). В поисках эмоциональной выразительности произведения мастер нередко прибегает к символике цвета. Багряное золото северного заката, прозрачная голубизна белой ночи, ослепительное сияние снега вызывают в зрителе сложные ассоциации, помогающие глубже проникнуть в психологическую суть авторского замысла. В конце 60-х — начале 70-х годов Стожаров создал серию картин, изображающих бессмертные архитектурные памятники Пскова, Новгорода, Ярославля, Каргополя и других старых русских городов. Каждый из них представлен в неповторимом композиционном, цветовом и световом ключе, соответствующем облику данного памятника и окружающей его среде («Псков. Кремль», «Ярославово дворище», «Церковь Покрова от пролома», «Ярославль. Кремль. Лунная ночь», 1974; «Курицкая церковь»). Большое место в творчестве Стожарова занимал натюрморт. Здесь, так же как и в пейзажах, раскрылась безграничная любовь к своему национальному достоянию, к русской народной жизни («Хлеб, соль, братина», 1964; «Натюрморт с лампой», «Лен», 1967, *илл. 32*; «Туеса, красная и черная рябина», «Натюрморт с квашней», 1972; «Старинная сулея» и ряд других работ).

Творческим устремлениям Стожарова отчасти близки искания его сверстника В. Сидорова. Этот мастер столь же ярко национален, в его полотнах так же слитно переплелись народное восприятие русской природы с глубоким ее осмыслением, тягой к широко обобщенным образам. Но у Сидорова сильнее выражено интеллектуальное восприятие мира. Художник не только восхищен гармонией природы, но и образно размышляет о ней. Углубление содержания картины часто связано с упрощением сюжета, предельной лаконичностью широко обобщенной формы, тщательным отсеком деталей. Некоторые работы художника воспринимаются как символически выраженная частица огромного целого, несут в себе крупномасштабные «общемировые» черты («Начало весны», «Розовый конь», 1970; «На Подоле»). На многих пейзажных полотнах Сидорова изображены люди. Связь их с природой обычно перерастает в различные формы духовного общения («На теплой земле», «Качели», «Пора безоблачного неба», 1968—1969, *илл. 31*; «День Победы», «Ясный день клонится к вечеру», 1975).

Достойным преемником и продолжателем корифеев советского лирического пейзажа является Е. Зверьков. Это певец среднерусской северной природы, ее небро-



36. Т. Назаренко. Казнь народовольцев. 1969—1972

ской красоты, скромных, но бесконечно дорогих нашему сердцу уголков, поэт нежных и тонких чувств, вдумчивый, раскрывающий новые грани проникновенного отношения к миру. Его картины исполнены мудрого спокойствия мастера, относящегося к природе как к сложному духовному образу. Лиризм Зверькова ясен, прозрачен, радостен. Поэтика его картин широка и возвышенна. Художник вводит нас в очень добрый, душевный мир, благожелательный к человеку («Северная весна», 1969; «Зимнее солнце», 1971, *илл.* 35; «Вечер в Прислонихе», «Луг цветет» и другие). Композиции Зверькова очень естественны. Вместе с тем они всегда четко построены. Характерен прием отдаления от переднего плана, последовательного «втягивания» зрителя в глубину картины («Река Осетр», «Стога»,

«Ветреный день», «В лесном краю»). Пейзажи Зверькова очень свежи по краскам, светonosны, пленэрны. Художник, опираясь на крымскую теорию тона, практически развивает ее. Колорит его работ всегда обогащен тончайшей градацией цвета, рефлексом, сложнейших вибраций воздуха. В большинстве полотен преобладают пепельно-голубоватые тона. Лирическая основа его образов музыкальна. Глубокая напевность — характерная черта многих его полотен («Зимняя дорога», 1969; «Тихая речка», «По большой воде», 1975).

Многие грани лирического пейзажа, раскрывающего красоту среднерусской природы, по-своему выступают в работах В. Цыплакова («Весенний свет», «Октябрь», «Тишина», 1967), Б. Щербакова («Златотка-

ные дни сентября», 1971; «Бывалые. Тополя на Мигулянке», «Улетают журавли», «Суворовский дуб», *илл. 10*), П. Фомина («Апрельский день», «Ветрено», «Полдень»), Э. Браговского («Весенний вечер», «Вишня цветет», «Жаркое лето»).

Суровую северную природу в разных ее ипостасях изображают мастера из Красноярск Б. Ряузов (серия «Исторические места Сибири, связанные с жизнью и деятельностью В. И. Ленина», 1962—1973; цикл «Сибирские мотивы») и живописец из Омска А. Либеров (серия «О севере Сибири», «Разбуженная тайга», «Полдень. На реке Таре», *илл. 34*).

Переходя к работам художественной молодежи 70-х годов, следует подчеркнуть, что при бесспорном многообразии точек зрения на действительность, живописных систем, стилей, ярких индивидуальностей, отношений к традициям наиболее одаренных мастеров сближает ряд свойств. Это высокая культура и интеллектуальная тонкость мировосприятия. Отсюда во многих случаях тяга к четким, конструктивно слаженным рациональным формам, локальному цвету, тщательной отделке существенных деталей. С этим же связано повышенное стремление к исследовательскому характеру освоения наследия (вплоть до сугубо технологических приемов). Особый их интерес проявился к творчеству мастеров итальянского и Северного Возрождения.

Широта обобщения удачно сочетается с подчеркнутой предметностью, графической отточенностью целого и деталей, подчиненностью цвета рисунку в монументально-приподнятых портретах О. Филатчева. В лучших из них чувствуется стремление художника соединить интеллектуальную характеристику образа с его романтической одухотворенностью (портреты художника Г. Смолякова, 1971; геолога Андрея Иванова, летчика-истребителя Бориса Семкина, Володи Якубовича). Тонко и душевно передан внутренний мир человека в парных портретах («Автопортрет с матерью», «Портрет жены с дочерью» и др.). Монументальной значительностью проникнута большая картина «Рыбаки Приморья» (1976), написанная в результате непосредственного общения Филатчева с героями будущего произведения.

С равным успехом выступила в различных жанрах Т. Назаренко. Ее кисти принадлежат два исторических полотна — «Казнь народовольцев» (1969—1972, *илл. 36*) и «Партизаны пришли» (1975). В ряде картин из современной жизни («Молодые художники», «Бабушка и Николка», «Чаепитие в Поленове») Назаренко ставит важные проблемы человеческого бытия, размышляет о сути творчества, смене поколений и т. п. Интересны созданные Назаренко портрет живописца И. Купряшина (1974), а также портреты композитора Е. Туманян и Е. Ключевской (оба — 1976).

Различные грани современности и исторического прошлого свежо, правдиво и по-своему отразили О. Лощаков («Девушки из Малокурильска», «Шум моря», «Туманное утро на Шикотане»), В. Владыкин («Семья художника», «Ночная вахта. Разделка рыбы»), В. Рожнев («Красная площадь», «Демонстрация в поселке», «Концерт на БАМе»), Г. Фадин («В Заполярье. Творчество», «На балконе. Салют»), В. Алтухов («Каменных дел мастера», «Хлеборобы»), Л. Решетникова («Новый дом строится»), куйбышевский живописец



37. Е. Романова. Автопортрет. 1972

Р. Баранов («Художник в порту». «С высоты портового крана»), горьковский мастер В. Жемерикин («Девчата с Магистралью», *илл. 38*).

Серьезные раздумья о жизни современника, о назначении художника предшествовали созданию светлых, жизнеутверждающих полотен Е. Романовой («Бабье лето», «Председатель», «Автопортрет», 1972, *илл. 37*; «Портрет художницы Галины Синяк», «Семья Василия Макаровича Шукшина»). Мягким лиризмом и теплотой овеяны портретные образы Л. Кирилловой («Колхозница», «Девушки села Черное», 1975; «Катя»). В остроаналитическом ключе решает портреты иркутская художница Г. Новикова («Светлана», «Портрет А. Р. Медисон», «Автопортрет в красном»).

Широкая и многоликая картина родной природы, по-своему увиденной, прочувствованной, осмысленной, предстает в пейзажах творческой молодежи 70-х годов: И. Орлова («Ласточки», «Июль», «Осень»), В. Грызлова («Первый снег в воскресенье. БАМ», «Нефть Ямала»), С. Репина («Поздняя осень»), мастера из Владивостока В. Рачева («Вечер на Шикотане», «Далекое облака»), Н. Нестеровой («Вечер»).

Самые различные стороны интеллектуальной и интимной жизни человека отражены в портретах и натюрмортах молодых мастеров: В. Хабарова («Автопортрет», «Натюрморт с вербой», *илл. 39*), Н. Бочарова («Интерьер с фигурой»), А. Мирзояна («Натюрморт с красной драпировкой»).



38. В. Жемерикин. Девчата с Магистралью. 1976

В 60-е — 70-е годы широкий размах приобретает искусство панорамы и особенно диорамы. Здесь также идут процессы, во многом сходные с теми, которые отмечались нами в связи с развитием сюжетно-тематической картины. Раздвинулась тематика. Наблюдается усиленная тяга к серийности сюжетов, расширению пространственно-временного охвата представленных событий, большей обобщенности образов, сложной разработке композиции, нередко построенной с разных точек зрения, в различных пространственных планах и масштабах. Особенно важным новым фактором явилось углубление психологической обрисовки действующих лиц. Заметно возросли технические возможности диорамы, обычно монтируемой из множества деталей, что позволяет сравнительно легко расчленять и перевозить произведение.

Наиболее интенсивную разработку диорама получила в творчестве мастеров Студии военных художников имени М. Б. Грекова. Здесь главенствующее место заняли произведения, посвященные гражданской и Великой Отечественной войнам: «Штурм Перекопа в 1920 году» (1962, автор М. Самсонов при участии М. Ананьева и В. Фельдмана, *илл. 40*), «Штурм Сапун-горы 7-го мая 1944 года» (автор П. Мальцев, художники-помощники Г. Марченко, Н. Присекин), «Форсирование реки Великой в Пскове» (1965, художник В. Дмитриевский в соавторстве с Г. Марченко и

Н. Присекиным), «Бой под Ленино. Боевое содружество советских воинов и Войска польского» (1968, художники Н. Овечкин и А. Интезаров). В течение многих лет большим коллективом мастеров ведется работа над подготовительными материалами к грандиозной панораме «Битва на Волге».

Грековцы успешно развивают в диорамах давние традиции русской живописи, решавшей сюжеты, связанные с боевой славой наших далеких предков. Заметным достижением в этой области явились диорамы М. Самсонова «Штурм крепости Очаков русскими войсками в 1788 году» (1970), Е. Данилевского и В. Сибирского «Штурм крепости Измаил войсками А. В. Суворова» (1973).

В последнее время к жанру панорамы и диорамы обращаются не только военные художники. Ему посвятил почти целиком свое творчество Е. Дешалыт. Наряду с батальными (диорамы «Бой за Багратионовы флеши», «Бой за старую Рязань в 1237 году», «Оборона Владимира от полчищ хана Батыя в 1238 году») и историко-революционными (диорама «Всеобщая стачка иваново-вознесенских рабочих в мае 1905 года») этот мастер создает композиции, раскрывающие облик различных мест нашей Родины, измененных трудом человека (диорамы «Горный комбинат на Кавказе», «Преображенная Сибирь»), ее обновленных городов (диорама «Старый и новый Донецк», панорама «Москва», 1977). В ряде панорам художник решает космические темы («Луна», «Венера»).



39. В. Хабаров. Натюрморт с вербой. 1976



40. М. Самсонов (при участии М. Ананьева, В. Фельдмана).
Штурм Перекопа в 1920 году. 1962

Творчество художников театра переживает в 60-х — 70-х годах новый этап, связанный с продолжением поисков образного освоения действительности специфическими средствами своего искусства. Развивая достижения предшествующих десятилетий, художники стремятся к углублению жизненного и философского содержания спектакля, раскрытию его внутренних проблем и конфликтов во всей сложности и многоплановости.

В настоящий период, как никогда, пожалуй, ранее, активизируются связи театральных принципов ушедших эпох или недавнего прошлого с новизной и неповторимостью задач сегодняшнего театра. Последние пятнадцать лет особенно богаты разнообразными приемами оформления сценического действия. В их разработке наряду с опытными мастерами принимают участие молодые художники, которые сделали первые самостоятельные шаги в начале 60-х годов. Результат их совместных усилий свидетельствует о возросшей роли художника в качестве интерпретатора драматурга или композитора.

Для современного театра характерно творческое использование наследия двух эстетических систем —

Станиславского и Мейерхольда, так или иначе вошедших в художественную структуру спектаклей наших дней. Это находит отражение в совмещении психологического раскрытия внутреннего мира героев с общей публицистической направленностью постановки, обостренным вниманием к ее театрально-зрелищной стороне. Особое значение художники придают специфике и характеристике сценической среды, выявлению не только пространственных, но и временных связей оформления с действием в спектакле.

В современной пластической структуре спектакля привычное и канонизированное место действия зачастую отсутствует. Сценическая среда непрерывно изменяется за счет многократных преобразований оформления, которые происходят по ходу развития пьесы, оперы или балетной постановки.

Характерно также, что в решении большинства спектаклей конца 60-х — начала 70-х годов ведущую роль играет принцип, подразумевающий самостоятельное, подчас противоречивое участие различных компонентов, сосуществующих рядом. Иными словами, мизансцена, поведение актеров, язык декораций затрагивают различные грани действия. Они — отдельные части



41. В. Рындина. Эскиз декорации к балету «Икар» С. Слонимского. 1971

целого, которые взаимно уравнивают друг друга в рамках спектакля.

Сложность оценки современного этапа театрально-декорационного искусства, по-видимому, состоит в том, что оно переживает переломный момент, когда привычная структура спектакля хотя и уступает новой, но бытует параллельно с ней. Однако новое — и это важно подчеркнуть — не отменяет старое, а возникает на его основе. Не случайно, что при разнообразии стилей и манер художников в декорационном искусстве 60-х годов господствующей стала единая сценическая установка, а в 70-е годы охотно используются не раз испытанные типы оформления, вплоть до традиционного павильона.

Поскольку борьбу идей, духовные, нравственные проблемы театр ставит сейчас во главу угла, постольку и художник озабочен в первую очередь тем, как выразить общую концепцию спектакля, осветить «внутренним зрением» современного человека самую сущность пьесы, ее главную мысль. Это не значит, что признаки эпохи, в которой совершается действие, отсутствуют. Но в самом их тщательном отборе преследуется цель обобщить их до символа эпохи или ее аллегорической метафоры. Одновременно значительная часть художников обращается к так называемому вещественному оформлению. Но и здесь разнообразные вещественные доказательства эпохи и конкретной социальной среды призваны для того, чтобы еще резче обнажить конфликты между героями и окружающей средой.

Однако, как правило, художники совмещают те или иные принципы сценического оформления с непременным использованием театральной живописи. Часто впечатление живописности декораций достигается использованием фактуры различных материалов, а также сложной световой партитуры, в том числе приме-

нением света в качестве цвета и пластического организатора сценического пространства, его ритмической основы. Чрезвычайно существенно и то, что заметное изменение структуры декорационного образа в первую очередь коснулось спектаклей музыкальных театров. Об этом свидетельствуют последние прижизненные работы В. Рындина в Большом театре. Они как бы подводят итог в разработке им принципов оформления монументальной героической народной эпопеи (оперы «Судьба человека» И. Дзержинского, 1961; «Октябрь» В. Мурадели, 1964; «Неизвестный солдат» К. Молчанова, 1967 и др.). В основе этих спектаклей лежат художественные обобщения важнейших исторических событий XX века.

В опере «Судьба человека» Рындина добился особой силы патриотического звучания. На сцене — полуразрушенная церковь, куда фашисты приводят пленных. Декорация полна драматизма, хотя и немногословна — только проецируемые на занавес уцелевшие остатки фрески. Внутренне оправдан и общий принцип контраста: монохромные графические декорации противопоставлены живописным в сценах, связанных с воспоминаниями героя о Родине, или там, где действие происходит уже на освобожденной земле. Одна из лучших картин спектакля — «Реквием». Огромна и монолитна стоящая по диагонали сцены стена из красных знамен с траурными лентами, склонивших полотнища к маршам ступеней серой лестницы. Скупая, поданная крупным планом сценическая картина Рындина — своего рода пластический монумент мужественным героям, борцам за свободу.

Работая на грандиозной по масштабам сцене Кремлевского Дворца съездов над такими постановками, как опера «Дон Карлос» Дж. Верди (1963) или балет «Икар» С. Слонимского (1971, *илл. 41*), Рындина вводит в сценический образ классические образцы искус-



42. С. Вирсаладзе. Эскиз костюмов к балету «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева. 1975

ства — полотна Веласкеса, Гойи, скульптуру Нике Самофракийской.

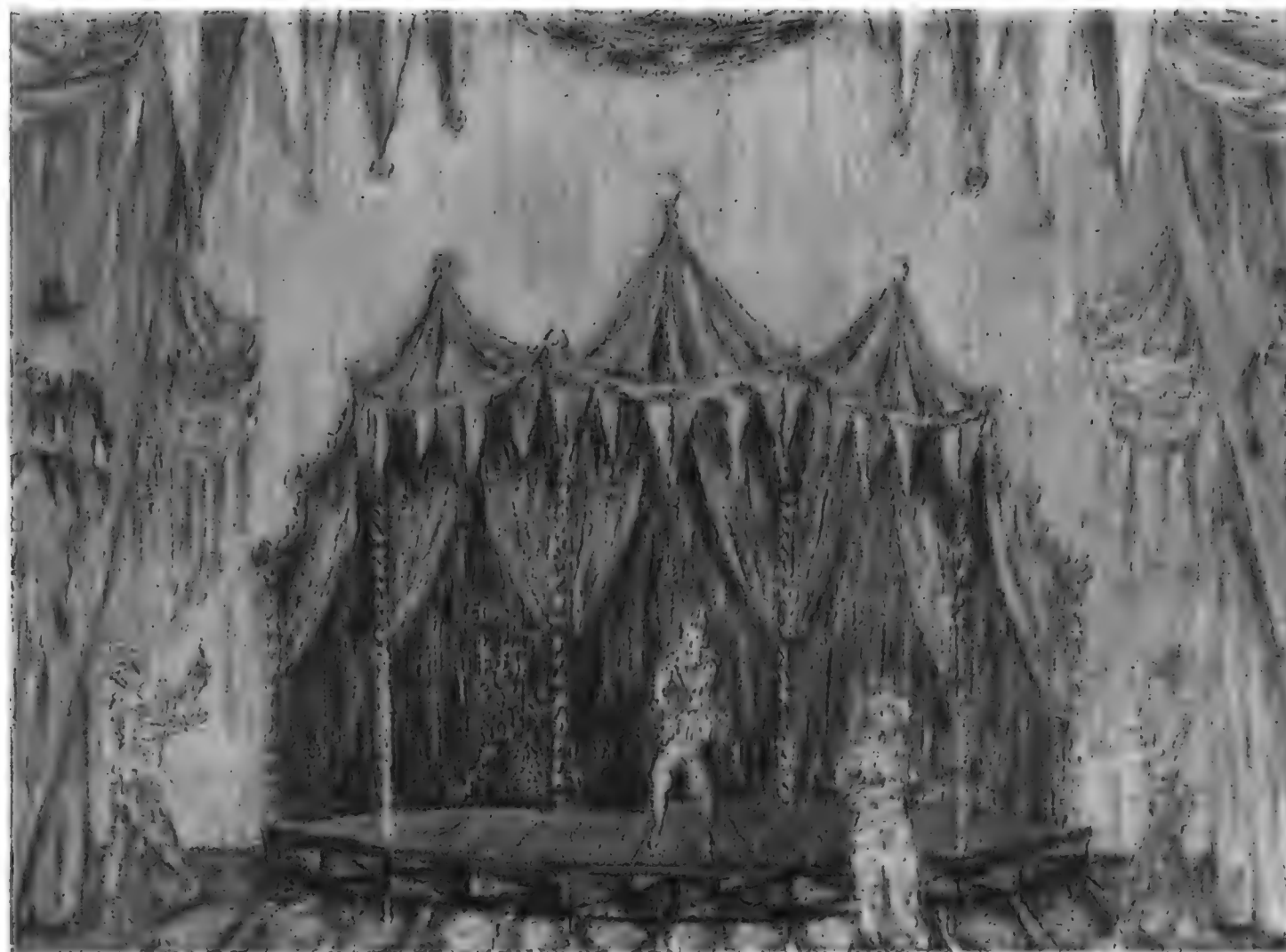
С. Вирсаладзе на редкость плодотворно продолжает развивать высокую культуру театральной живописи К. Коровина, обогащая ее глубоким чувством современности. Художник мастерски владеет музыкальной выразительностью цвета, неисчерпаемостью колористических возможностей. Каждый новый спектакль, созданный им в содружестве с хореографом Ю. Григоровичем, — открытие. Всякий раз сценический образ художника конкретен и в то же время ассоциативен. Воображение зрителя работает целенаправленно, подчиняясь замыслу постановщиков. Декорации не столько расширяют наше представление об окружении героев, сколько углубляют представление о них самих.

В работах Вирсаладзе последнего десятилетия усиливается склонность к психологической трактовке образа, что не мешает спектаклям сохранять монументальность и эмоциональную выразительность формы. Об этом свидетельствует путь художника от «Легенды о любви» А. Меликова (1965) через балет «Спартак» А. Хачатуряна (1968) к балету на музыку С. Прокофьева «Иван Грозный» (илл. 42). В «Легенде о любви» на сцене оживают традиции народного восточного театра, где декорации-ширмы напоминают страницы раскрытой древней книги. Далекие от иллюзорного воспроизведения исторической среды, декорации становятся убедительным компонентом спектакля. Они оставляют свободным пространство сцены, необходимое хореографу для пластической характеристики каждого персонажа и постановки массовых танцев.



43. И. Севастьянов. Эскиз декорации к опере «Князь Игорь» А. Бородина. 1972

В балете «Щелкунчик» П. Чайковского, осуществленном Большим театром в 1966 году, Вирсаладзе развивает близкие принципы, но уже в ином плане. В этом спектакле художник нашел эмоционально-смысловой ключ, связавший две темы — жанрово-бытовую и сказочно-фантастическую. Соединяя два разных мира, вымышленный и реальный, Вирсаладзе вместе с героиней, уснувшей около праздничной елки, как бы видит сон. Преображается интерьер, оживают куклы, а елка вырастает до гигантских размеров. Неизменен только скромный портал детского театра, обрамляющий зеркало сцены и напоминающий зрителю



44. А. Лушин. Эскиз декорации к балету «Пульчинелла» И. Стравинского. 1976

лю о том, что перед ним своего рода спектакль в спектакле — трогательный, поэтический, сохраняющий обаяние сказки.

Балет «Спартак» Григорович и Вирсаладзе поставили как народную трагедию. Художник увидел Рим глазами современного человека, пережившего несколько войн, и был вдохновлен силой неукротимого мужества рабов, восставших против своих угнетателей. И эту мощь человеческого духа он прежде всего и стремился донести до зрителя. Глухая каменная стена порталного занавеса, гигантские своды темниц, куда заточают спартаковцев, фрагменты лоджии из холодного серого мрамора, где пирует Красс, — это тот основной «материал» декораций, который художник преобразует сообразно главной идее постановки. Сценическое пространство живет вместе с музыкой, вместе с танцами благодаря чрезвычайно богато разработанной световой партитуре. Суровая сдержанность и собранность зрительного облика сообщили особую волевою напряженность спектаклю.

На контрастах тени и света или постепенного перехода из крошечной тьмы к лучезарной гамме тонов Вирсаладзе формирует образ подвижной пластической среды в балете «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева (Большой театр, Москва, 1975). Высоченные, до колосников, объемные апсиды храма мрачны и неподвижны. Внезапно они дематериализуются, просвечивают, и через них льются светоносные краски огромных древних фресок. Поворачиваясь во время действия вогнутой стороной к зрителю, они образуют стены тронного зала или совсем тонут во мраке, когда в действие вступают звонари — олицетворение народной вольницы.

Своеобычны сценические образы Н. Золотарева, живопись которых несет разную драматическую нагрузку. Во многих из них художник сочетает единую декорационную конструкцию с фольклорными мотивами или приемами агитационно-массового и станкового искусства. Таковы его декорации к опере «Борис Годунов» М. Мусоргского, осуществленной Л. Михайловым в Театре оперы и балета имени З. Палиашвили в Тбилиси (1966). Как и режиссер, художник избежал в них постановочной велеречивости. Невысокий шестиугольный станок, окруженный по горизонту панорамой древней Москвы или горящими Кромами, — центральное место действия как массовых, так и камерных сцен. Станок, похожий на плаху, концентрирует замысел спектакля, выносящий на суд потомков междоусобные боярские распри, честолюбивые помыслы властолюбцев-царей. Доминирующие в палитре черная и белая краски с добавлением охры, киновари или синей влияют на общую тональность той или иной картины, оставляя декорации сдержанными по колориту, как в русской народной набойке.

Тенденция активизировать изобразительную режиссуру продолжена Золотаревым в декорациях к опере «Виринея» С. Слонимского (Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Москва, 1967). Трансформирующаяся единая установка в виде дощатых платформ (они же деревенские скамьи или крытый домоткаными половиками пол) вместе с живописными плоскими занавесами, напоминающими декоративные панно 20-х годов, переносят зрителя в эпоху гражданской войны. Лейтмотив пан-



45. Н. Золотарев. Эскиз декорации к балету «Любовью за любовь» Т. Хренникова. 1976

но — образ раскрепощенной женщины-крестьянки, навеянный картинами Петрова-Водкина, создает устойчивую зримую параллель образу героини, скрепляя воедино пластическую среду, музыку, слово.

Пафос гражданской войны пронизывает фрагменты декоративных панно с красногвардейцами, боевой конницей и, наконец, монументальным портретом самого героя в опере «Щорс» Б. Лятошинского (Театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, Киев, 1970).

Живописные панно-занавесы, неожиданные ракурсы архитектуры вместе с общим суровым колоритом де-

корации, чуждых оперной «испанности», в опере «Кармен» Ж. Бизе (Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Москва, 1969) полностью вписались в режиссерский замысел В. Фельзенштейна.

В Большом театре Золотареву принадлежит оформление многих известных опер — «Трубадур» Дж. Верди (1972), «Иоланта» П. Чайковского (1974), «Русалка» А. Даргомыжского (1976), где конструкция декораций определяется формой станков и архитектурно-скульптурными деталями. Этот своего рода кар-



46. С. Юнович. Эскиз декорации к пьесе «Три сестры» А. Чехова. 1972

кас, обычно из арок, фронтонов или элементов народного зодчества, согласуется с разной по состоянию и мотивам панорамой природы, ее световоздушной средой. Подобный прием использован художником также в балете «Любовью за любовь» Т. Хренникова (1976, *илл.* 45), в котором легкие, прозрачные, апплицированные карнавальными масками и костюмами декорации отвечают содержанию и музыке спектакля.

Выразительные возможности живописно-объемной системы декораций творчески используют многие мастера. Так, живопись в декорациях С. Юнович эмоциональна и полифонична по колориту, динамична по внутренней экспрессии. В этот период она работала над оперой «Бенвенуто Челлини» Г. Берлиоза (Малый театр оперы и балета, Ленинград, 1969), балетами «Спящая красавица» П. Чайковского (Театр оперы и балета, Новосибирск, 1960) и «Гамлет» Н. Червинского (Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Ленинград, 1970), принимала участие в постановке «Хореографических миниатюр», осуществленных балетмейстером Л. Якобсоном на музыку И. Гайдна, В.-А. Моцарта, Ф. Шопена, Г. Доницетти (1975) и многих других. Пластика ее порывистого изобразительного языка способна выразить стихией цвета разный характер и смысл театрального действия, передать внутреннюю интонацию камерных и массовых мизансцен. Детали важны здесь лишь как часть общей структуры спектакля, его образного обобщения. В этом обобщении особое место отведено костюму. В сочетании тонов, фактуры материала с общим его силуэтом раскрываются эпоха и образ героя.

Новые возможности обнаруживает творчество художника А. Лушина, для которого живопись и, в частности, цветовая гамма костюмов, также являются основным выразительным средством. В балете «Пульчинелла» И. Стравинского (Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Москва, 1976, *илл.* 44) художник изобразил театр в театре с собственным занавесом, разновысотными

станками-площадками и стоящими на них героями сказки, одетыми в красочные костюмы итальянского площадного театра. Костюмы к опере «Алеко» С. Рахманинова, поставленной в том же театре в 1976 году, напротив, очень сдержанны и строги по цвету. Вместе с огромным пестрым платком, висящим шатром над планшетом сцены, — основным элементом декорации — суровая цветовая гамма костюмов (только оттенки черного) помогла избежать штампов и решить эту романтическую оперу как трагедию высоких чувств.

В 60-е и 70-е годы в разных городах Российской Федерации продолжают работать И. Севастьянов («Князь Игорь» А. Бородина, Театр оперы и балета, Куйбышев, 1972, *илл.* 43), Т. Старженецкая («Легенда о любви» А. Меликова, Русский театр оперы и балета, Донецк, 1971; «Аида» Дж. Верди, Театр оперы и балета, Куйбышев, 1974), М. Мукосеева («Севильский цирюльник» Дж. Россини, Театр оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского, Саратов, 1970; опера «Петр I» А. Петрова, Театр оперы и балета имени А. В. Луначарского, Свердловск, 1978) и многие другие.

Классической простотой пространственного решения, цельностью колористического строя отмечена одна из лучших работ В. Доррера — декорации спектакля «Ифигения» К.-В. Глюка (Малый театр оперы и балета, Ленинград, 1972, *илл.* 49). В пятиугольный портал художник вписал систему занавесей, окрашенных в широкие, локальные по цвету полосы (красный, черный, зеленый, золотисто-желтый) и расписанных крупным орнаментом, напоминающим меандр. За занавесами по ходу действия открывается низкий горизонт с узкой полоской темного моря и светлым небом. Опускаются одни части занавесей, поднимаются другие, Доррер варьирует музыкальный ритм этого, как полагается в трагедии, величественно-торжественного оформления. Расписанный почти так же, как и занавесы, половик вместе с подобранными в цвете костюмами (белые плащи на воинах и лиловые хитоны на женщинах хора, черные на Эриниях, малиновое платье Клетемнестры и розовое Ифигении) создают обобщенный пластический образ, ассоциирующийся с древним дворцом, шатром Агамемнона или храмом Артемиды.

Достигло зрелости и новое поколение художников, которому в последнее десятилетие принадлежит ведущее место.

Чрезвычайно активно и плодотворно, например, развивается творчество В. Левенталя. Уже первая его работа — декорации к комической опере «Хари Янош» З. Кодая в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (1963) — свидетельствовала о ярком даровании. В последующие годы он оформил очень много спектаклей. В каждом из них щедрая живопись и острота театрального мышления художника сочетались с богатой фантазией, тонким чувством стиля и жанра произведения, с умением органично войти в режиссерский замысел постановки, сохранив свое видение сценического образа.

Так же как хореограф О. Виноградов в балете «Ромео и Джульетта» (Театр оперы и балета, Новосибирск, 1966) нашел новый пластический язык, выражавший особенности музыки С. Прокофьева, так и Левенталь строил зримый образ спектакля, не прибегая к «цитированию» памятников эпохи Возрождения. Его



47. В. Левенталь. Эскиз декорации к комедии «Женитьба» Н. Гоголя. 1975

двухъярусное палаццо — емкий и многогранный художественный образ. Оно постоянно присутствует в действии и в то же время непрерывно меняет свой облик, когда проемы аркад заполняются портретной галереей предков Монтекки, фресками в келье Лоренцо, флагами и коврами в сцене карнавала. Иными словами, в единой декорационной установке черты итальянского зодчества непосредственно сплавлены с местом и характером действия. При этом окружающие палаццо живописные задники образуют динамичную световоздушную среду, активно воздействующую на общую сценическую атмосферу. Эта среда включает в себе не столько временное, сколько драматургическое начало, отвечающее состоянию и чувствам героев.

Левенталь продолжил важную традицию русского декорационного искусства — умение сочетать сочную

декоративность зрелищной постановки с глубиной ее психологической выразительности. Это проявилось в декорациях к операм С. Прокофьева «Семен Котко» (1970) и «Игрок» (1974), а также к опере «Мертвые души» Р. Щедрин (1977), над которыми Левенталь работал с режиссером Б. Покровским в Большом театре. В «Семене Котко» украинская хата, наделенная ярким колоритом народного быта, кажется крохотной в сравнении с панорамой природы. Внутренняя патетика и напряженность поэтического образа декораций в данном случае рождается не только из-за соотношения масштабов, но и оттого, что вспаханная земля будто вознеслась в облака. Это чудо и не чудо, ибо народ, борющийся за свою землю, действительно потряс основы векового миропорядка. В «Игроке» четкие линии улиц с фасадами домов замкнули пространство сцены



48. Э. Кочергин. Макет к инсценировке «История лошади» по повести «Холстомер» Л. Толстого. 1975

с трех сторон. Здесь мир сужен, и в нем царит благоправный порядок, внешне отрешенный от бурных эмоций игорного дома. Но, словно наперекор педантичной планиметрии городка, в центре сцены высится приподнятый накладной круг. По его периметру расставлены высокие белые двери, ведущие в игорный зал и номера гостиницы. На этом движущемся круге, как на громадной «рулетке» жизни, разыгрываются решающие события оперы. В «Мертвых душах» горизонтальное членение декораций на два плана совмещает две темы. Наверху — образ России с лесными далями, просторами равнинных пейзажей и затерявшимися среди них деревеньками. Внизу, будто из небытия, возникают гоголевские типы, похожие на оборотней, вершащих свои дела в удушливой атмосфере приземистых интерьеров, напоминающих кладбищенские склепы.



49. В. Доррер. Эскиз декорации к музыкальной драме «Ифигения» К. Глюка. 1972

Творческий диапазон Левенталья чрезвычайно широк. Здесь и оперы («Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, 1976; «Зори здесь тихие» К. Молчанова, 1975; «Отелло» Дж. Верди, 1978), и балеты («Анна Каренина» Р. Щедрина, 1972; «Чиполлино» К. Хачатуряна, 1977) в Большом театре, и другие постановки.

Но при всем различии замыслов и приемов решения сценического пространства в работах художника проявляется весьма симптоматичная для нашего времени черта — стремление не только отобразить и материально конкретизировать предметный мир, как бы максимально овестить его, но и связать микромир героев с событиями всей страны или наиболее существенными особенностями эпохи.

Подобная тенденция по-своему преломляется в декорациях Б. Мессерера, обладающего характерным индивидуальным почерком. Ему свойственно отношение к театру как к зрелищу, разыгрываемому на подмостках, в котором зачастую он сам как бы принимает участие. Предпочитая работать силуэтом и линией, художник заостряет рисунок, нередко доводя его до гротеска. Там где уместно, он плодотворно использует богатые возможности изобразительного фольклора. Например, композиции декоративных панно из цветных аппликаций на черном бархате, полные юмора и изобретательной выдумки, органично согласовывались с музыкой балетов «Подпоручик Киже» С. Прокофьева (Большой театр, Москва, 1963), «Левша» Б. Александрова (Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Ленинград, 1976). Содержание же балета «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина (Большой театр, Москва, 1967) или «Спартак» А. Хачатуряна (Театр оперы и балета имени А. Спендиарова, Ереван, 1978, илл. 50) диктовало иные приемы. В первом декорации предельно скупы — желтый круг арены и нависший над ней алый клин с изображением головы быка. Во втором — кроваво-красная арена и фигуры распятых рабов на верхнем ярусе Колизея, словно окованного (вместо привычных тяжелых аркад) черным кольцом чугунных решеток. И в том, и в другом случае вольная сценическая композиция художника, учитывающая специфику балета, вместе с подвижной световой партитурой работает на динамичный образ спектакля.

Любопытен несхожий с другими замысел декораций М. Ромадина к тому же балету «Спартак» А. Хачатуряна (1976), представляющий собой как бы реконструированный архитектурный образ Колизея, совпавший с герценовским впечатлением от него как от остова огромного животного.

Внесли свой вклад в общую панораму спектаклей музыкального театра и многие другие художники. Среди них Э. Стенберг, оформивший балеты «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева (1968), «Щелкунчик» П. Чайковского (1969) и «Сотворение мира» А. Петрова (1971). Увлеченная народным искусством М. Соколова мастерски владеет его интерпретацией, в которой ярко проявляется эмоциональная непосредственность ее фантазии (декорации к оперетте «Девичий переполох» Ю. Милютин, 1972; к опере «Садко» Н. Римского-Корсакова, 1977). Подвижна, подчас полна неожиданностей стилистика изобразительного языка В. Серебровского, свидетельствующая о примате рассудочности над эмоционально-чувственным выражением музыки. Стремление очистить сцену от балетных и оперных



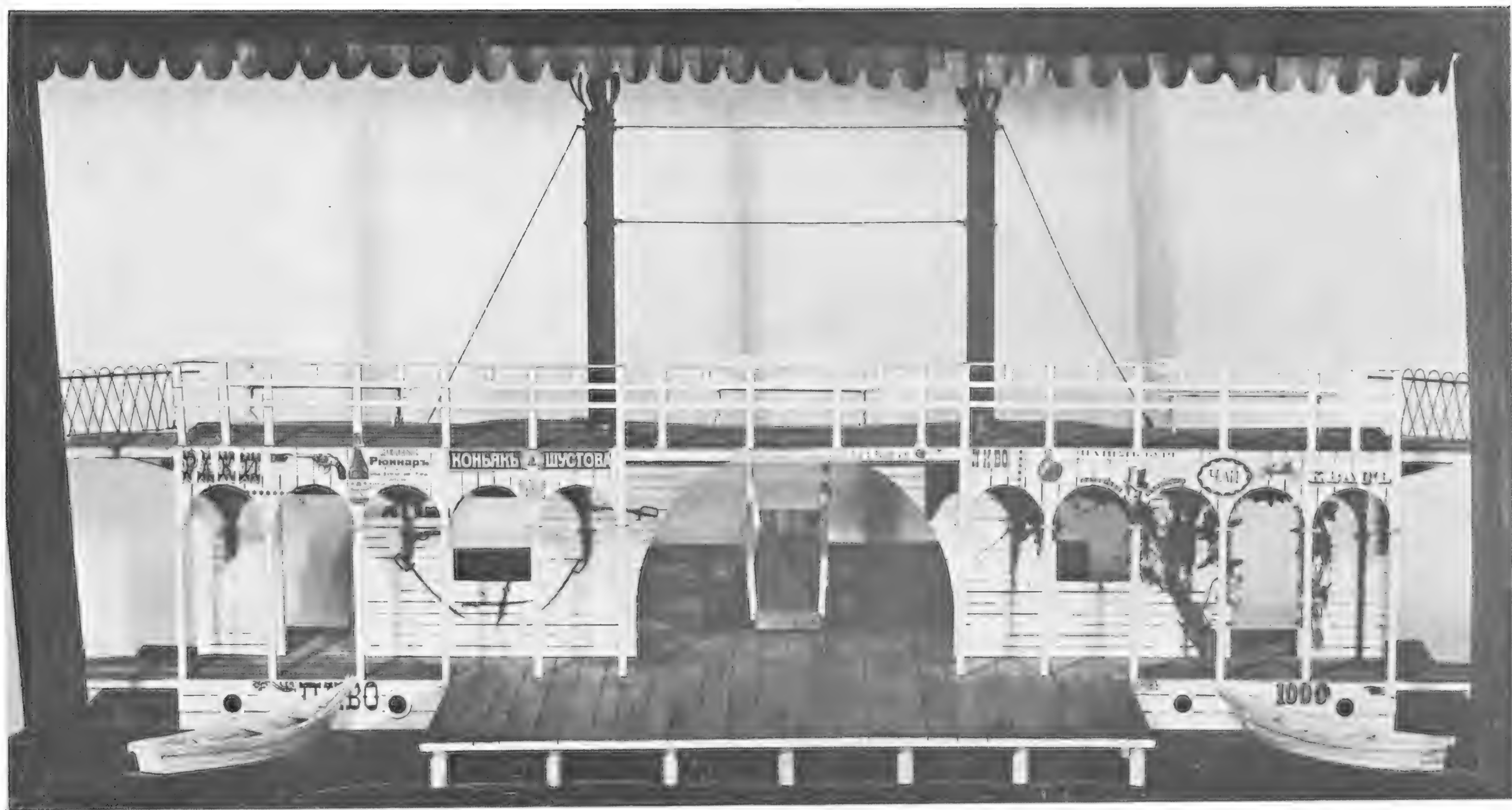
50. Б. Мессерер. Эскиз декорации к балету «Спартак» А. Хачатуряна. 1978

штампов, вывести драматические коллизии на первый план, освободив их от тривиальных оформительских приемов,— одна из существеннейших особенностей оригинальных декораций художника к балету «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1969) или к опере «Искатели жемчуга» Ж. Бизе (1968).

Значительно изменила свою структуру на протяжении 60-х — 70-х годов театральная декорация в спектаклях драматических театров. Новые эстетические задачи в первую очередь, как это ни парадоксально, решались на старом, но нестареющем классическом репертуаре. Пьесы Грибоедова, Гоголя, Толстого, Чехова, Горького, инсценировки романов Достоевского, трагедии Шекспира, комедии Мольера мощным потоком вновь хлынули на подмостки разных театров, ищущих свой почерк. Каждый предлагал свое решение, свое осмысление пьесы, много раз осмысленной другими мастерами. Намерения и затраты сил не всегда соответствовали конечным результатам, хотя освобождение от штампов «жизнеподобных» декораций в целом

сыграло весьма плодотворную роль. Вместе с тем на пути осуществления новых спектаклей не обошлось без попыток насильственно проецировать явления прошлого на современную действительность. Подобная тенденция коснулась не только молодых, но и почтенного возраста художников театра. Многие из них, особенно в первой половине 60-х годов, признавали лишь лаконичное оформление, упуская из виду, что пустота на сцене не есть еще художественное обобщение. Стало модным быть кратким на сцене независимо от пьесы, места и времени действия, от почерка самого художника. В этом виделась новизна, неременное условие современного звучания спектакля. Правда, подобная тенденция довольно скоро обнаружила свою уязвимость.

Однако, забегаая вперед, заметим, что и 70-е годы, выдвинувшие новые принципы взаимодействия декораций с актерами и зрителями, тоже не избежали своих стереотипов. Взамен примитивности оформления некоторые художники впали в другую крайность — чрез-



51. Д. Боровский. Макет к драме «Бесприданница» А. Островского. 1972

мерно усложняли внешность спектакля, превращая сцену в головоломные изобразительные ребусы.

Что же касается задач, которые ставили перед собой постановщики при новом сценическом воплощении классических пьес, то об этом очень верно сказал Г. Товстоногов: «Постановка классической пьесы — наглядное восстановление связи времен... Поэтому новый взгляд на классическую пьесу — не личный взгляд режиссера и театра... «Слух на время» — вот где проявляется субъективность театра»...²⁷

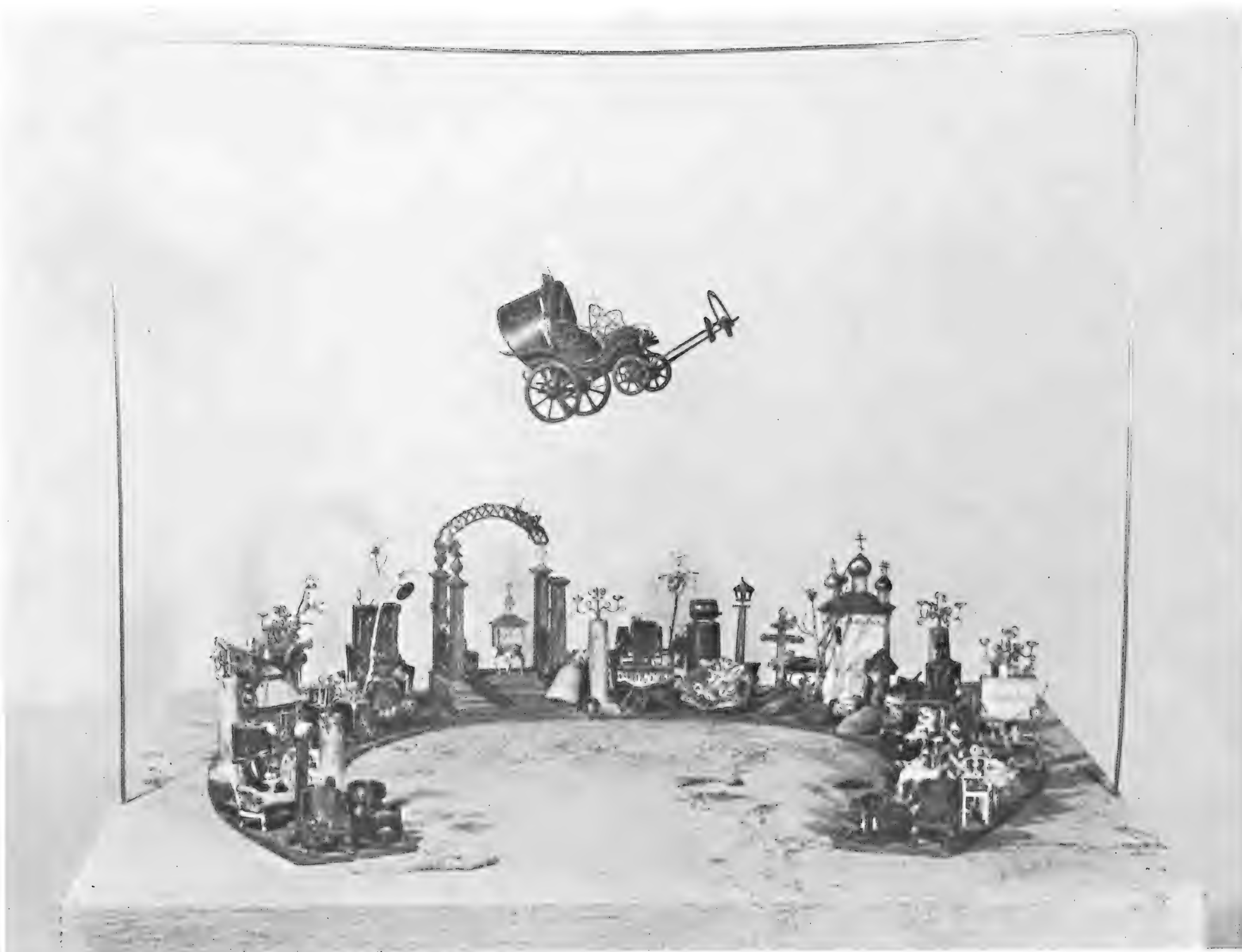
В 60-е — 70-е годы особенно часто театры обращались к чеховской драматургии: «Чайка» в декорациях Н. Шифрина, затем Э. Стенберга во МХАТе (1960—1969), в декорациях С. Бархина в театре «Современник» (1970) и Ивановском драматическом театре (1975), В. Лалевич и Н. Сосунова в Московском театре имени Ленинского комсомола (1966); «Иванов» в декорациях Е. Куманькова в Малом театре (1960), О. Твардовской, В. Макушенко в Московском театре имени Ленинского комсомола (1975) и Д. Боровского во МХАТе (1976); «Вишневый сад» В. Левенталя в Театре драмы и комедии на Таганке (1975); «Три сестры» С. Юнович в БДТ имени М. Горького (1965) и другие спектакли.

Принципиальный сдвиг в сторону нетрадиционной трактовки Чехова был сделан режиссером Г. Товстоноговым в спектакле «Три сестры» вместе с художницей С. Юнович (илл. 46). В нем режиссер ставил своей задачей максимально приблизить к зрителю героев пьесы, впрочем, как и в постановках «Горе от ума» А. Гри-

боедова (1962) или «Мещане» М. Горького (1966), где он выступал и в качестве художника. Товстоногов пользовался обстоятельным, хотя и скромным вещественным оформлением. Более того, предметы обстановки интерьеров были подчеркнута непритязательны, далеки от театрализации быта, тем более эстетизации поэтической среды, хотя и подчинены определенной логике отбора. Структура чеховского спектакля опиралась на иные принципы. Уже только то обстоятельство, что сцена была распахнута до горизонтного занавеса, где в туманной дали белели стволы берез, было непривычным для глаза по сравнению с интимно-камерными постановками «Трех сестер» предшествующих лет. Здесь не было и видимых границ между интерьером и природой, а скупые детали оформления (каменные столбы ворот, качели, стол, накрытый к чаю, и т. д.) лишь намекали на место действия. Однако вместе со звуком, музыкой, пластикой мизансцен сценическое пространство оказывалось предельно активизировано и вовлечено в действие, пожалуй, как никогда раньше.

Другие постановки чеховских пьес не всегда убедительны, но и они, даже при явной спорности, все же содержат зерно истины. При том, что одну и ту же пьесу в каждом театре играют по-разному, для них характерен отказ от трактовки сценической среды как уютных дворянских гнезд.

Замкнутое сценическое пространство видим мы в декорациях Д. Боровского к «Иванову» — спектаклю, в котором художник сумел «вписаться» в традиции и



52. М. Китаев. Макет к спектаклю «Похождения Чичикова» по поэме «Мертвые души» Н. Гоголя. 1974

принципы мхатовской школы. Его сценическая архитектура предельно вещественна, убедительна по планировке и пространственно-световому решению. К фасаду дома с колоннами и фронтоном, отодвинутого в глубину сцены, вплотную примыкают слева и справа стены боковых флигелей. В окнах видны фрагменты интерьеров с добротной мебелью. Однако дом пришел в безнадежную ветхость. Он плотно обвит сухими темно-бурыми ветками плюща, которые, как упорная ржавчина, подтачивают его когда-то здоровый и слаженный организм.

Во многих случаях, в частности при постановке «Чайки», давний прием нераздельного существования интерьера и природы становится теперь почти общепринятым, хотя не всегда бесспорным. В декорациях С. Бархина к этой пьесе в театре «Современник», поставленной О. Ефремовым, деревья прорастают внутрь комнаты с мебелью, расположенной вокруг зеленой

клумбы. Крикливое сочетание контрастных цветов, нарочитость бутафорской поделки реквизита и т. п. — эта наглядная безвкусица, пронизывая сценическую среду, становилась изобразительным подтекстом, говорящим, по замыслу постановщиков, о несовместимости обывательской среды и новых веяний в искусстве. В спектакле «Чайка» Ивановского драматического театра тот же Бархин решил декорации как своеобразный триптих: справа гостиная в стиле модерн, в центре — помост импровизированного театра на фоне лунного пейзажа с озером в духе мирискусников, слева — декоративное панно-коллаж из отвлеченных геометрических фигур. Смешением разных художественных стилей и направлений постановщики стремились передать сложную противоречивость переходного времени как в самом искусстве, так и в драматургии Чехова.

Вообще тенденция раздвинуть рамки временного толкования чеховских пьес — одна из характерных



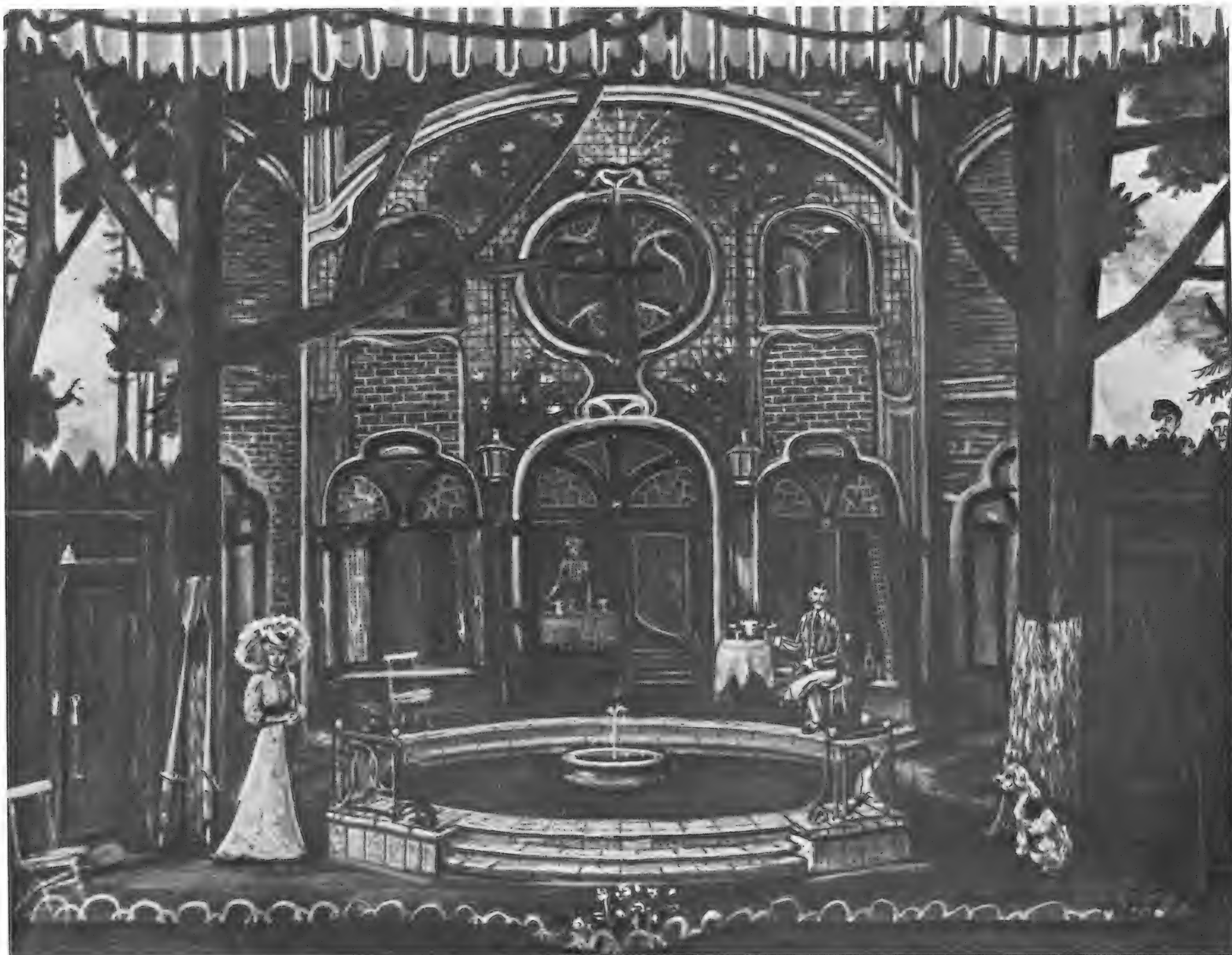
53. Н. Двигубский. Эскиз декорации к сценической композиции «Кола Брюньон» по роману Р. Роллана. 1973

черт последнего десятилетия. Так, не случайно обращение художников к стилю модерн. Оно связано с аналогичными тенденциями в разных видах декоративно-прикладного искусства, стремлением переосмыслить совокупность всего художественного наследия, в том числе и наследия начала века. По отношению к чеховской драматургии такой решительный поворот делается впервые. На это есть известные основания, тающиеся в подвижности художественной ткани произведений Чехова. Она как раз дает постановщикам возможность использовать весьма сложную инструментку изобразительных приемов, при которой один мотив играет ведущую роль, другие его дополняют, а все вместе образуют полифоническое звучание пьесы.

Разные принципы и приемы выразительности характерны и для сценического воплощения произведений Н. Гоголя. «Похождения Чичикова» в Театре драмы имени А. С. Пушкина (Ленинград, *илл.* 52) увидели свет в декорациях М. Китаева — главного художника

этого театра, прежде работавшего в Риге. Как обычно, художник организует сценическое пространство с помощью вещей. На сцене без занавеса подковообразно громоздилась уйма предметов — от фрагментов архитектуры и мебели до всевозможной домашней утвари. Это был микромир персонажей — бездуховный, замкнутый в себе, похожий на небрежный склад рухляди. А в центре сцены висела карета Чичикова. Причем пространство сцены, не ограниченное какими-либо приметами места действия, тонуло в мареве дорожной пыли и казалось беспредельным.

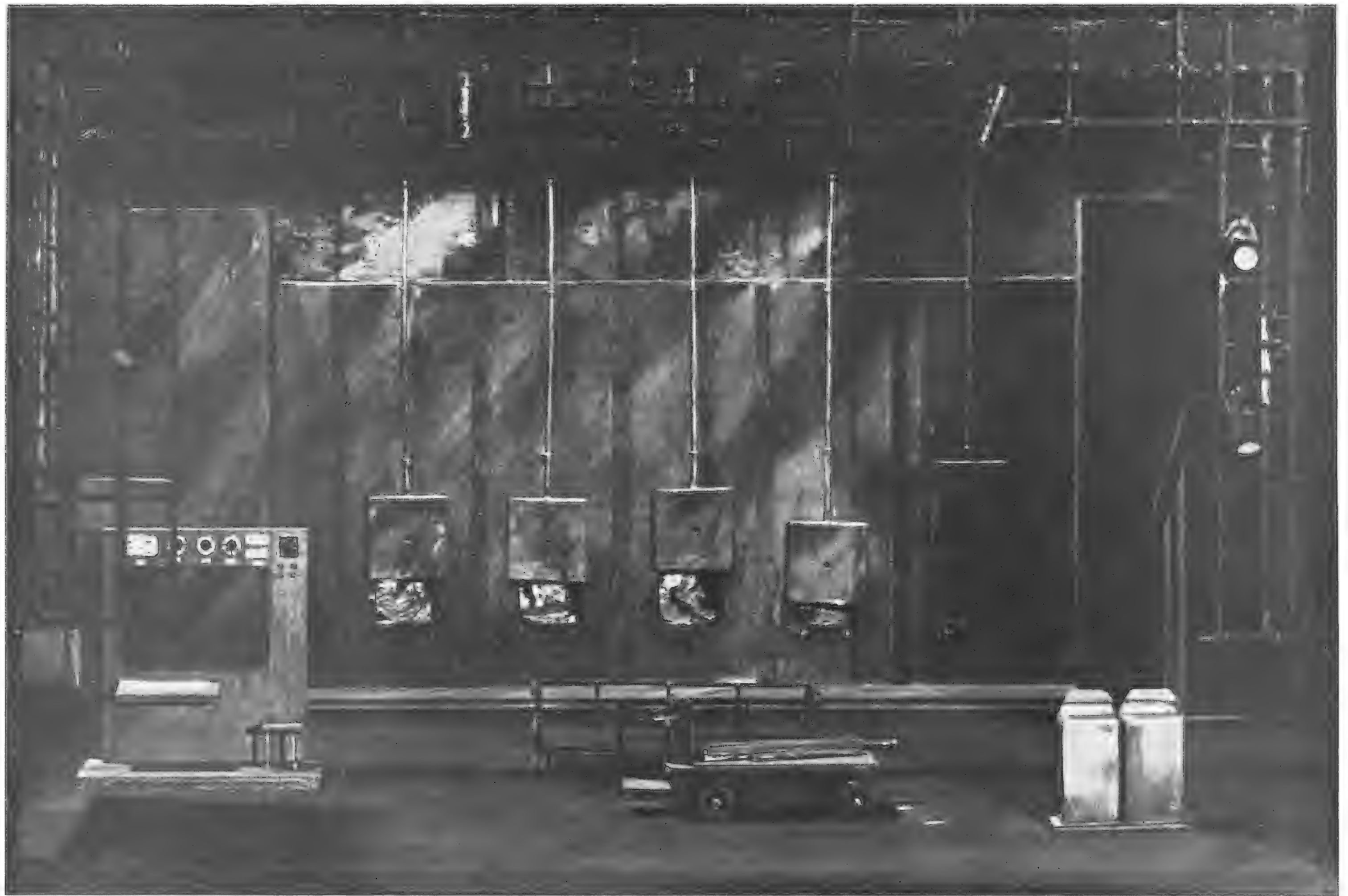
Необычный внешний облик, отстраненный и одновременно чрезвычайно сочный по жанровой окраске, приобрел спектакль «Женитьба» Гоголя в Драматическом театре на Малой Бронной в Москве (*илл.* 47), осуществленный А. Эфросом и В. Левенталем. Левенталь предложил сложную систему взаимодействий отдельных деталей декорации. Здесь была крохотная гостиная Агафьи Тихоновны с красной мебелью и красными занавесками в стиле ампира, размерами в клетку для



54. А. Васильев. Эскиз декорации к пьесе «Враги» М. Горького. 1977

птички, из которой она выпархивала в нарядном белозеленоватом подвенечном платье, как бы поблекшем от ожиданий. Рядом стояла в ореоле фосфоресцирующего зеленого света карета, где беседовали женихи. А на переднем плане — скупобставленная комната Подколесина. Портал сцены обрамлен холстом, где вместе с кусочками пестрых тканей наклеены репродукции картин художников — современников Гоголя. В такую же раму вставлены за подколесинской комнатой гостиная Агафьи и карета. Быть может, одной из самых интересных находок в спектакле был специально придуманный пролог и эпилог, когда на черном фоне в раме стояли все персонажи пьесы, как в групповом портрете середины прошлого века. Под музыку и смешанные голоса толпы (звукозапись) «портрет» начинал медленно двигаться к авансцене. Казалось, что объектив старинного фотоаппарата выхватывал из темноты давно забытые образы, воскрешенные магией театра...

Если в последнем гоголевском спектакле фантастика, эстетизация сценической среды и проза жизни сосуществовали рядом как противоречивое, но по-своему целостное воспроизведение эпохи, то при обращении к пьесам А. Островского можно увидеть стремление постановщиков к чистой стилизации под театр времени драматурга. Подобным приемом воспользовался вместе с режиссером Л. Варпаховским художник Э. Стенберг в Малом театре в комедии «Бешеные деньги» (1969). В тех же приемах, но с большим вкусом оформил Б. Волков инсценировку романа «Отцы и дети» И. Тургенева в Малом театре (1968), где с особой проникновенностью им были исполнены тихие, задумчивые лирические пейзажи. Одновременно в спектакле «Нахлебник» И. Тургенева во МХАТе (1968) В. Рындин охотно воспользовался традиционными павильонами с потолками и стильной мебелью. В этих примерах сказалось желание режиссеров и художников не-



55. И. Сумбаташвили. Макет к пьесе «Сталевары» Г. Бокарева. 1972

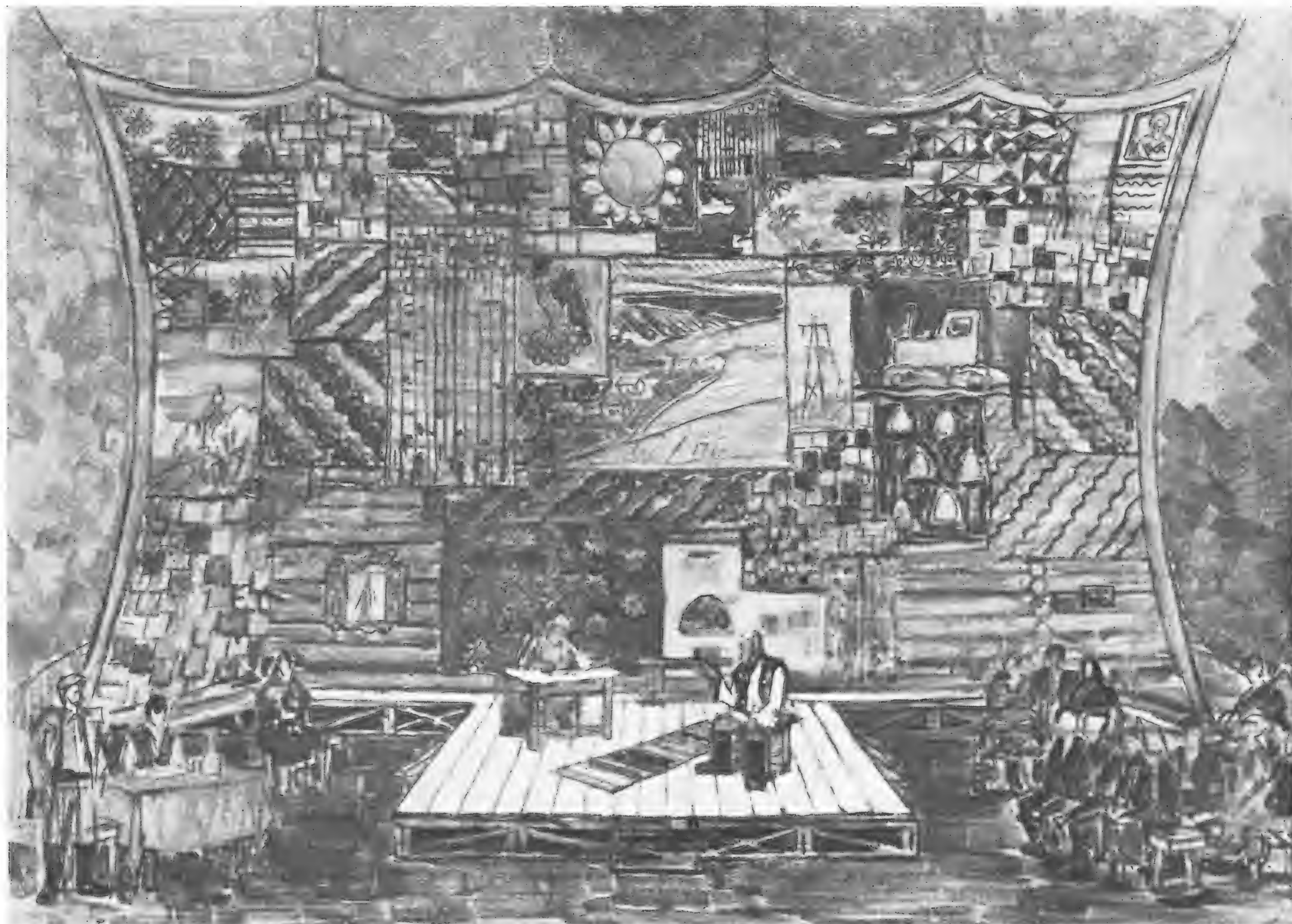
посредственно окунуться в атмосферу времени написания пьесы.

Подобная тенденция сказалась отчасти и на трактовке спектакля «Лес» в Малом театре (1973). А. Васильев, выстроив сцену на сцене, обрамил ее порталом в духе театра А. Островского. Однако в прочтении пьесы были изменены акценты — лес перестал быть «темным царством». Напротив, огромная живописная панорама леса служила лейтмотивом, утверждавшим немеркнущую красоту русской природы в противоположность нравам героев. В какой-то момент сценическая площадка с порталом и кулисами отодвигалась — как в прошлое — на задний план. Актеры выходили на авансцену, продолжая действие на фоне все той же торжествующей природы. Таким образом, постановщики оттеняли в образном строе спектакля и преемственность традиций, и новое прочтение старой пьесы.

В сущности, та же тенденция пронизывала пьесу «Бесприданница» (Киевский театр имени Леси Украинки, 1972), когда Д. Боровский перенес спектакль на красиво и добротно сработанный дебаркадер (илл. 51). Все в нем было как на настоящем судне: сходни, палуба и каюты — одна служила гостиной, другая —

рестораном. Только вместо писаных задников — гладкий горизонт с подсветкой, ассоциирующийся с разливом полноводной реки, высотой поднебесья, близостью берега, от которого вели мостки в зрительный зал. И это «только» заставляло сценическую среду изменяться не по законам житейского времени, а по внутренней логике развития драматургического действия.

Необычно было решение пьесы А. Островского «Таланты и поклонники» в Театре драмы имени В. Маяковского (1969) в режиссуре М. Кнебель и Н. Зверевой и декорациях Ю. Пименова. Зритель, входя в зал, видел неприбранную «изнанку» сцены вплоть до побеленной кирпичной стены с арматурой. Постановщики приглашали собравшихся быть непосредственными свидетелями всех стадий создания спектакля. После поднятия занавеса, закрывавшего только часть зеркала сцены и изображавшего тыльную сторону холщового подрамника с надписью «Таланты и поклонники», на сцену опускалась стенка комнаты Негинной, а по кругу подъезжала необходимая мебель. Так же было с зелеными кулисами и решеткой сада или аркой привокзального ресторана, после чего начиналось действие каждого акта. Причем боковые части сцены оста-



56. Е. Борисов. Эскиз декорации к драматической композиции «Характеры» по рассказам В. Шукшина. 1975

вались заставленными старыми декорациями, бутафорией и реквизитом. Эти своеобразные кулисы пестрели даже живописными обрывками афиш, так любимыми Пименовым. В контексте данного спектакля проза жизни и поэзия театра объединились вместе, обнажив взаимные трудности, конфликты и вместе с тем созидательный процесс творчества.

В рассматриваемый период господствующее положение на сцене заняла единая декорационная установка, по-разному используемая постановщиками. Но какова бы ни была ее изобразительная стилистика, сценическая среда не уподоблялась жизненной, хотя и носила весьма конкретный и материальный характер. Подчас развернутая повествовательность декораций не подменялась описательностью, так как каждый спектакль имел свое пространство, свой образ мира, эмоционально воздействующий на зрителя и способствующий восприятию им основополагающей идеи пьесы.

В декорациях И. Сумбаташвили к драме А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1966), быть может, впервые зритель ощутил на сцене действительную мас-

штабность кремлевских соборов и площадей, огромную эмоциональную силу древних фресок потому, что художник в содружестве с режиссером Л. Хейфицем сумел использовать грандиозное сценическое пространство Театра Советской Армии для пластической характеристики эпохи. Окружив сцену холщовым горизонтным занавесом, он едва наметил на нем низкие проемы дверей, общий абрис храмов, увенчанных куполами. Далеко отступив от горизонтного занавеса, на кругу высится объемный прямоугольник. Каждая из его сторон, расписанная фресками, архитектурными деталями интерьера или экстерьера, непосредственно «играет» в той или иной картине. Соотношение масштабов вращающегося прямоугольника с писанной монохромной архитектурой на занавесе, с одной стороны, а с другой — само преодоление актерами протяженности сценического пространства задают определенный темпоритм спектаклю. Он кажется иногда замедленным, порой мучительно растянутым, но исторически оправданным и закономерным. И на этом своеобразном ритмически-пластическом фоне, не перегруженном

историческими реликвиями, еще резче обнажается трагическая история многострадальной Руси с ее нищетой и самодурством жестокого самодержца.

Свою интерпретацию трагедии «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого (Малый театр, Москва, 1973) дали режиссер Б. Равенских и художник Е. Куманьков. Они тоже вывели спектакль из низких хором на открытую площадь, разместив архитектурные фрагменты на ступенчатом вращающемся круге сцены.

Многочисленные варианты декораций предшествовали спектаклю «Петербургские сновидения» по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание» (1969), прежде чем А. Васильев вместе с режиссером Ю. Завадским нашли цвет и пластическое решение оформления. Тряпичная затхлая ветошь покрыла металлические каркасы с наружными лестницами. Пространство двора оказалось замкнутым. Впечатление чудовищной нищеты, человеческого горя и унижения усилилось благодаря фактуре декораций, напоминавшей затертое бурое рубище. Удушливость сценической атмосферы стала реально ощутимой. А когда ткань начинала просвечивать и перед зрителем закопошились в своих убогих каморках люди, страшный мир социальной несправедливости предстал во всей неприкрашенной и суровой правде.

Выдающейся стала постановка «История лошади» по Л. Толстому (БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1975, *илл.* 48), в которой роль художника Э. Кочергина чрезвычайно активна. Все пространство сцены, включая планшет пола, затянато зеленовато-серой холстиной, местами вздутой, потресканной и словно кровоточащей. В условной ситуации двойственной метаморфозы (превращения людей в лошадей и лошадей в людей) фактура, цвет, пластика замкнутой сценической среды стали убедительным образным воплощением духовного мира главного героя толстовской повести. Неразрывны с ним костюмы как лошадей, так и господ, продуманные до мельчайших деталей и сделанные для всех исполнителей из одинаковой домотканой основы. В результате декорационное решение оказалось настолько органично слитым с остропсихологической игрой актеров, что зритель, переживая драматическую судьбу Холстомера и воспринимая окружающую жизнь как бы его глазами, абсолютно верит в правдоподобность происходящего.

Разные приемы выразительности используют художники при обращении к пьесам М. Горького. В 60-е годы отдавалась дань символично-аллегорическим приемам оформления, а в последующее десятилетие — преимущественно доподлинно вещественным. Так, символичны решения декораций Т. Сельвинской к «Зыковым» (Большой драматический театр имени В. И. Качалова, Казань, 1966) и В. Шапорина к этой же пьесе (Драматический театр имени А. С. Пушкина, Москва, 1968). В других спектаклях постановщики выстраивали на сцене добротные интерьеры с внутренней лестницей, дающей возможность обжить мизансценами ее пространство во всех измерениях, как это было в оформлении Т. Ливановой пьесы «Достигаев и другие» (Малый театр, Москва, 1972). В некоторых постановках сценическая архитектура, впитавшая характерные признаки стиля модерн, отражала известную долю иронии художника по поводу эклектических вкусов буржуазии начала века (декорации А. Васильева к

пьесе «Враги», Драматический театр на Малой Бронной, Москва, 1977, *илл.* 54). В иных постановках сценическая среда была призвана резче оттенить внутренние противоречия и драматические конфликты между героями. Так был решен спектакль «Дачники» Г. Товстоноговым (БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1976), в котором Э. Кочергин «одел» сцену в тончайшие слои муара, источавшего потоки воздуха и солнечного света, придумал изящные кружевные платья героиням, тоскующим по настоящей и чистой любви. Удачны были декорации М. Китаева к «Детям солнца» (Драматический театр имени А. С. Пушкина, Ленинград, 1976), В. Серебровского к «Якову Богомолу» (Магдебург, ГДР, 1976).

Неоднократно обращались художники и к мировой классической драматургии. В театральной жизни этих лет памятными стали многие спектакли. Комедия «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше (Театр сатиры, Москва, 1969) в декорациях В. Левенталя (костюмы В. Зайцева и В. Левенталя) представляла собой талантливую современную ретроспекцию в эпоху Людовика XV как бы через призму чуть ироничного сапуновско-сомовского взгляда на век «пудры и маркиз». Но ретроспекцию вполне самостоятельную, не имеющую прямых аналогий в прошлом. Запомнился любовно сделанный и мастерски продуманный во всех деталях интерьер Н. Двигубского в «Кола Брюньоне» по Р. Роллану (МХАТ имени М. Горького, Москва, 1973, *илл.* 53). Свободными от традиционных стереотипов были декорации И. Иванова к «Мизантропу» Ж.-Б. Мольера (Ленинградский театр комедии, 1975) в виде изысканной ювелирной безделицы, напоминающей золотую клетку, предназначенную для утративших связь с внешним миром персонажей комедии.

В репертуаре театров, естественно, были и пьесы Шекспира. Не сегодня сложилась традиция, что «Гамлет» ставится на театре как остросовременный спектакль. В русле этой традиции лежит и декорационное решение шекспировской трагедии Д. Боровским в Театре драмы и комедии на Таганке (1971). На открытой сцене нет признаков костюмированного исторического представления. Правда, слегка побеленные кулисы портала и задняя стенка сцены с каркасом деревянных балок все же напоминают старинную архитектуру. Но когда на правой кулисе откроется чердачное окно и петух возвестит о полуночи, актеры подтянут кверху лежащий на полу занавес. Этот занавес станет единственным декоративным элементом оформления. Связанный из веревок, похожий на мешковину, он способен превратиться с помощью света в дорогую материю; укрепленный на штанкете у колосников, может вращаться вокруг собственной оси и перемещаться в любом направлении сценического пространства — по диагонали и от первого плана до задней стены. Актеры сами двигают и непрерывно меняют его форму. Податливая фактура «лепит» зримый образ из картины в картину. Этот занавес ассоциируется то с парусом корабля, то с лабиринтами комнат в замке Эльсинора, то с гобеленами на стенах тронного зала. Сквозь него можно подсматривать за принцем или, опираясь локтями на рапиры-подлокотники, изображать, что сидишь в кресле. Все зависит от актера, от выразительности его пластики, умения обыграть этот занавес, изменить ритм складок, сделав его твердым и выпук-

лым, как наружные стены замка, или прихотливо изломанным — в спальне королевы. Никакой расцветности в костюмах — только строгая серебристо-серио-коричневая гамма. Один Гамлет в черном.

«Гамлет» в декорациях Э. Кочергина (ТЮЗ, Красноярск, 1972), напротив, сразу вводит зрителя в замкнутую сценическую среду — непривычную, даже странную, но смысл которой тоже постигается в процессе взаимодействия ее с актерами. Художник пишет, что обычно ставит своей задачей «создать пластической формой среду жизни героев пьесы». Как для Боровского, так и для Кочергина фактура декораций приобретает первостепенное значение в общей стилистике постановки. Тот и другой не поражают зрелищностью и избытком декоративной фантазии, хотя и не отказываются от декоративности как таковой. Декорационный замысел их развивается во времени и пространстве. Но на этом общее кончается, и дальнейшие их поиски идут в разных направлениях.

Среди постановок пьес советских драматургов — спектакль «А зори здесь тихие...» по Б. Васильеву (Театр драмы и комедии на Таганке, Москва, 1970) в оформлении Д. Боровского. Здесь девушки в военной форме садятся в настоящий кузов грузовика и едут (как будто едут) к месту назначения в Карелию. Затем грязно-зеленоватые борта кузова станут баракком, в котором они живут, или наскоро сколоченной баней, где они моются. Теплый цвет женского тела и грубый маскировочный брезент по краям сцены — эти контрастные фактуры сплетаются воедино в зримом облике спектакля. В них обнажены ведущие темы спектакля — незащищенность девичьей юности и неумолимость жестокой войны. Потом доски кузова будут обыграны как трясина болота или превратятся в лес, то укрывающий от фашистов, то подставляющий их под смертоносную очередь вражеского автомата... В партитуре этой постановки (включая свет и музыку) сложно отделить, что принадлежит Д. Боровскому, а что режиссеру Ю. Любимову, хотя сама пластическая идея имеет ярко выраженные черты индивидуального почерка и мышления художника.

В пьесе-шутке «Монолог о браке» Э. Радзинского (Академический театр комедии, Ленинград, 1973) в декорациях Э. Кочергина действие происходит в кафе «Вареники». Белые бумажные стены, белые скатерти и абажуры настольных ламп, белое платье, белые свадебные цветы... Персонажи входят не только в дверь, но и через стены, разрывая непрочную ткань. Таких трещин и разрывов, зияющих темными провалами, к финалу спектакля становится все больше и больше. Фактура бумаги «метафорически», — говорит Э. Кочергин, — совпадала с внутренним ощущением жизни героев, их ненастоящими, «бумажными» отношениями.

К удачам относится оформление и некоторых других спектаклей на историко-революционные и современные темы. Например, сочетание подлинных исторических реликвий с общим условным решением сценической среды, объединившей в одной декорации три места действия (квартира В. И. Ленина, зал заседаний Совнаркома, телеграфная), дал художник П. Кириллов в пьесе «Большевики (Тридцатое августа)» М. Шатрова (театр «Современник», Москва, 1967). В форме героического монументального плаката решил декорации В. Шапорин к «Драматической песне»

по роману Н. Островского «Как закалялась сталь» (Драматический театр имени А. С. Пушкина, Москва, 1971). Внутренняя патетика, динамика сценической атмосферы сопутствовали декорациям М. Курилко-Рюмина к спектаклю «Дорога к весне» по повести Е. Драбкиной (Новый драматический театр, Москва, 1976). Несхожими по средствам выразительности, но по-своему отвечающими содержанию и жанровой природе драматургии были декорации И. Сумбаташвили к «Сталеварам» Г. Бокарева (МХАТ имени М. Горького, Москва, 1972, *илл. 55*), О. Твардовской, В. Макушенко к спектаклю «В списках не значился» по Б. Васильеву (Театр имени Ленинского комсомола, Москва, 1975), Р. Акопова к спектаклю «Материнское поле» Ч. Айтматова (Театр юного зрителя, Новосибирск, 1973). Хочется отметить также декорации Е. Борисова к драматической композиции «Характеры» по рассказам В. Шукшина (Рязанский областной драматический театр, 1975, *илл. 56*). Выполненное в традициях народного творчества живописное панно, напоминающее лоскутное одеяло, как бы впитало в себя мотивы местной природы и примет нового быта.

В целом же рассмотренные разнообразные приемы театральной выразительности декораций свидетельствуют о своеобразной, порой чрезвычайно сложной структуре спектаклей. Не случайно теперь гораздо труднее, а чаще просто невозможно, глядя на эскиз декораций или макет, предугадать все внутренние ходы художника, связанные с многоплановым и временным развитием действия в спектакле. Более того, практика художников театра последних десятилетий убеждает в том, что современное прочтение пьесы позволяет, как и прежде, условные декорации органично сочетать с психологической игрой актеров, а предельно достоверные — с театрально условной.

В 60-е — 70-е годы графика развивается столь же интенсивно, как и живопись. Увеличивается число художников-графиков, выставок с их участием, что, несомненно, способствует разностороннему проявлению богатства творческих индивидуальностей. Как и в других видах искусства, расширяется тематика, охватывающая наряду с общественно значимыми событиями современной жизни и частные явления.

Система государственных заказов стимулирует создание станковых серий, посвященных юбилеям и другим крупным всесоюзным или республиканским событиям. В неуклонно развивающемся книгоиздательском деле возрастает роль художника не только как оформителя и иллюстратора, но и как конструктора книги. Творчеству графиков посвящаются специальные выставки эстампа, акварели, книги, рисунка.

На протяжении рассматриваемого периода обновляются и обогащаются традиционные для графики предшествующего периода образные концепции, наблюдается широкий спектр стилевых исканий, обращение художников к разнообразным техникам и приемам. В начале 60-х годов в графике возникли явления, созвучные «суровому стилю» в живописи. Однако вскоре связанные с этим стилем монументализирующие тенденции все более сближаются с другими, в частности с лирико-романтическими. Особенно большого развития в этот период достигает линогравюра. Заметно

возрастает внимание художников и к другим техникам. На выставках все чаще появляются офорт, сухая игла, мягкий лак, акватинта и литография, карандашный рисунок и акварель, а также работы, выполненные в смешанной технике.

С середины 60-х годов в творчестве графиков усиливается тяга к образному синтезу, к поэтическому претворению мира, возникает особый интерес к сюжетам, в которых преобладает психологический аспект. Жизнь современника все чаще раскрывается во взаимосвязи с природой и миром вещей, окружающим его. Усиливаются стремление к обобщению, тяга к типическому. Происходит слияние жанров, когда художник объединяет в одном произведении портрет, пейзаж и натюрморт, особенно в 70-е годы. Одновременно во многих произведениях появляются черты камерности, интимности, подчеркнутого лиризма. Большая эмоциональная роль отводится световоздушной среде.

В станковой графике наблюдаются большое разнообразие творческих поисков, стремление к более углубленной содержательности образа и его драматизации, к внутреннему подтексту. Постепенно меняется графический язык станковых работ. В эстампе, особенно в линогравюре и ксилографии, заметнее становится поэтическое восприятие действительности. Неуклонно возрастает художественное мастерство графиков. Многие художники широко осваивают всевозможные виды графического искусства и гравюрной техники, обращаются все чаще к рисунку и акварели, достигших в этот период значительного развития. В станковую графику все более активно входит цвет. Усиливается интерес к композиции, что открывает путь к решению сложных сюжетно-тематических задач общественного звучания.

Вместе с тем новые искания сопровождались целым рядом трудностей, противоречивых тенденций. Как и в некоторых произведениях живописи, неуместная монументализация и чрезмерное обобщение образа нередко влекли за собой схематизм и обеднение внутреннего мира героев. С другой стороны, нарочитая камерность, особенно характерная для творческих исканий 70-х годов, часто рождала мелкотемье, уход художника от больших и острых проблем современности. Это порождало программное стремление к самовыражению, обращающееся субъективизмом, отказом от общественных задач искусства. Серьезным недостатком некоторых графиков, особенно в 60-е годы, было некритическое, лишенное творческого переосмысления обращение к народному примитиву, приемам лубка, архаике, что приводило к чисто декоративной, бессодержательной стилизации. В 70-е годы усилилась другая опасность, связанная с рационалистическим конструированием художественного образа и увлечением передачей предметного мира как такового. И то, и другое нередко вело к утрате эмоционального начала в искусстве, обращившись бездушным формальным экспериментаторством, что в свою очередь создавало почву для проявления ряда чуждых советской художественной культуре тенденций.

Однако в целом в разнообразии и разнонаправленности творческих исканий доминирует стремление к идейной значительности и духовной углубленности образов. Это определяет общее поступательное развитие графики рассматриваемого периода, объективную ценность ее лучших достижений.

Мастера старшего поколения продолжают плодотворно работать в характерной для каждого манере и исполнять произведения высокого художественного достоинства. В. Фаворский, с чьим именем связаны многие крупнейшие завоевания русской графики, создает исполненную высокого гуманистического пафоса гравюру на линолеуме «Добьемся разоружения!» (1961). Уникальны в своем роде карандашные портреты мастера 60-х годов, особенно парные, в которых тонко раскрыты взаимосвязь и взаимодополняемость характеров, глубокий интеллектуальный мир героев («А. Билль и А. Ливанов», «Г. Захаров и И. Голицын» и др.). В это же время успешно трудится А. Пахомов. В 70-е годы он создает интересные портреты, в том числе акварельные (портрет М. М. Андреева и др.). Ряд его автолитографий по-прежнему посвящен детской теме («Сестрички», «Первое сентября», «Я сама»).

Внимание графиков привлекает историко-революционная тема, и прежде всего образ В. И. Ленина. Е. Кибрик успешно работал над станковой серией «1917 год». Четыре листа серии объединены общим замыслом. В многофигурных, как бы увиденных в жизни Петрограда композициях художник через конкретные исторические события сумел передать воодушевление революционных масс, их единство, верность ленинским идеям.

Значительный вклад в создание Ленинианы внес Н. Жуков. Его образы великого вождя отличаются убеждающим сходством и большой выразительностью (цикл рисунков, посвященных В. И. Ленину, серия «В. И. Ленин» и др.). В 60-е годы Жукова все чаще влечет цвет — акварель, пастель и другие подобные техники. Мастер исполнил цикл портретов деятелей культуры и искусства, среди которых особой одухотворенностью отличаются портреты балерины К. Рябикиной и артиста Е. Лебедева.

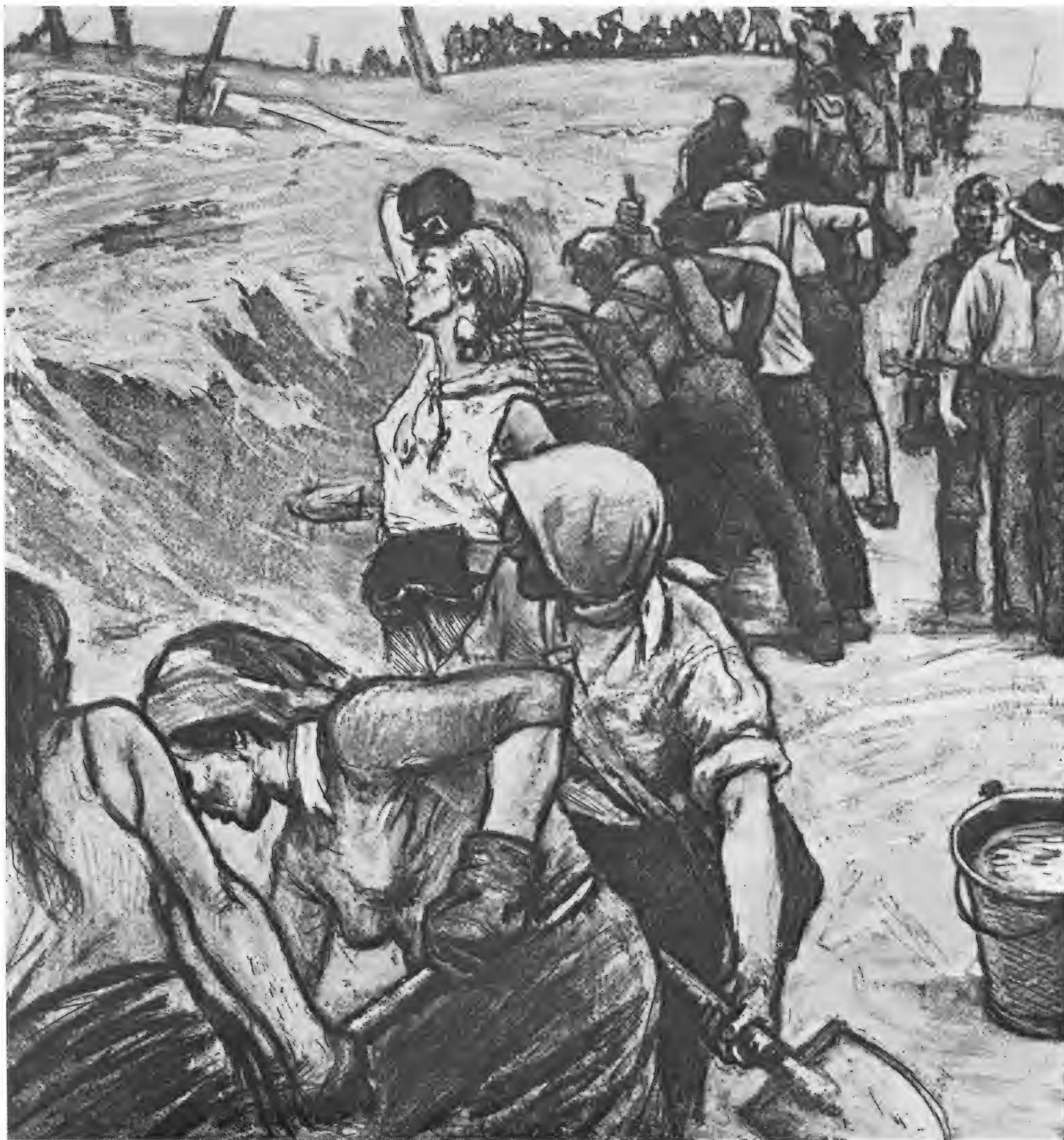
В. Минаев в 70-е годы создал со свойственной ему эмоциональной напряженностью станковую серию «По ленинским местам. Швейцария. Франция» (илл. 59), отличающуюся точностью и достоверностью в передаче памятных архитектурных пейзажей. В жанрово-пейзажных и портретных рисунках (серия «Советские писатели») он умело использует пространственные планы и светотеневые отношения.

Историко-революционная тема привлекает ленинградских графиков В. и Л. Петровых. В серии офортов «Десять дней, которые потрясли мир» (1961) проявились широта творческого мышления художников, их умение создавать образы большого идейного звучания. Характерная для искусства того времени тяга к художественному обобщению, решению крупных глобальных проблем, стоящих перед человечеством, в творчестве Петровых получает свое личностное понимание и решение. В их работах все заметнее проявляется драматизм, усложняется образная структура, усиливается обобщение («Они хотят быть свободными», «Год семнадцатый», илл. 57). В 70-е годы Петровы, как и многие другие мастера, обращаются к народным, фольклорным русским традициям, и в их работах усиливается декоративность. Листы серии «Камчатский март» похожи на тонкие, затейливые вологодские кружева.

По-прежнему социально активно, публицистично, эмоционально искусство Б. Пророкова. Антигуманистическая сущность войны раскрывается в его листах через человеческие образы живо и убедительно, в них



57. В. Петрова, Л. Петров. Штурм. Из серии «Год семнадцатый», 1969



58. Ю. Непринцев. Сентябрь 1941 года. Из серии «Ленинградцы». 1961—1967

слиты воедино гневное осуждение и проникновенная лирика. Он создал лаконичные, емкие по смыслу образы по мотивам произведений В. Маяковского, серию «Сыну» (1964), где воскрешаются в памяти дни ленинградской блокады, полные лишений и героизма. Пророков четко лепит силуэты фигур энергичной белой или черной линией, создает ощущение экспрессии и глубокого трагизма. Каждый лист серии «Международная хроника» (1968) — «Спутник», «Сильнее свинца и стали» и другие — сгусток правды и обличения.

Страстной публицистичностью и монументальностью отличаются эстампы А. Билль. Эти качества прослеживаются в конструктивно решенных станковых сериях линогравюр «Женщины мира» (1963), «Песня мира». Монументальны и экспрессивны гравюры к «Реквиему», выполненные по мотивам одноименной поэмы Р. Рождественского. Столь же экспрессивны и выразительны триптих «За мир» (илл. 60) и серия линогравюр «Памяти Словацкого народного восстания». Билль работает в ксилографии и линогравюре и только иногда вводит цвет. В начале 70-х годов она все чаще обращается к акварели и рисунку цветными карандашами. Эти рисунки объединяются в серии «Греция», «Рим», «Москва», «Зарайск» и другие.

В русле сложившихся образных концепций работает Ю. Непринцев. Свои лучшие графические произведения он посвятил Ленинграду военных лет (серия офортов «Ленинградцы», 1961—1967, илл. 58; «Рассказы о ленинградцах», «Блокада»). Все листы связаны общей темой и составляют единый стилистический ряд. Непринцев строит свои композиции на контрасте черных и белых плоскостей, полностью прорабатывая всю изобразительную поверхность, оставляя чистым светонесущий фон белой бумаги. В каждом листе — ощущение времени и драматизма событий, внутренняя напряженность.

У графиков, разрабатывающих индустриальную тему, возросло стремление опоэтизировать труд, всесторонне раскрыть творческое отношение к нему человека, формирование в процессе труда высоких нравственных черт современника. В этом отношении большой интерес представляет творчество В. Ветрогонского. Со временем в его работах усиливается романтическое начало, усложняется световоздушное и цветовое решение образа (серия «От Ленинграда до Череповца», 1961—1963). Художник обращается к литографии, акварели и рисунку, обновляет свой графический почерк, в его листах проявляется тонкий лирический настрой. По-новому зазвучали индустриальные пейзажи — «Волго-Балт», «Встречи на Кольской земле» (1976, илл. 61), в них появились мягкая гармония цветовых отношений, одухотворенность и романтическая приподнятость.

В начале 60-х годов ярко выявилась творческая индивидуальность М. Ройтера — мастера эмоционального и лирического склада («Весна на Ангаре», «Тайга наступает», «Фигуристы»). Лиричность более поздних спортивных серий обогащается мажорным звучанием, пластической выразительностью. Каждый лист серии автолитографии «Москва спортивная» (1966) отличается хорошо разработанной живописной структурой, выразительным силуэтом и гибкой линией. Новый плодотворный этап в творчестве Ройтера связан с акварельной пейзажной живописью («Новгород. Софий-



59. В. Минаев. Цюрих. Шпигельгассе, 14. Из серии «По ленинским местам Швейцария. Франция». 1977—1979

ский собор», «Суздаль», «Ленинградская серия», «По Северу», все — 1976 и др.). Пейзажным работам Ройтера свойственны проникновенная одухотворенность и мощно звучащая живопись.

Во многих видах и жанрах графики продолжает работать О. Верейский. В его творчестве по-прежнему значительное место занимают современные сюжеты и портрет. Он создает образы большой поэтичности и психологической насыщенности («Девушка в платке. Б. Ахмадулина», «А. Твардовский»). Уже в начале 60-х годов в черно-белую графику Верейского проникает цвет, меняется структура графической поверхности, характер штриха становится более подвижным. Художник выявляет экспрессивные и декоративные возможности графики («Покорение Сибири», «Легенда об Ангаре», 1965; «Теплая зима», «Березовая роща», «На Неве» и др.). Вторая половина 60-х годов полна новых впечатлений от поездок мастера по родной стране и за рубеж. Рисунки складываются в серии и циклы, живо и интересно рассказывающие о различных гранях жизни («По Египту» и др.). Циклы неодинаковы по характеру исполнения. Эскизный, беглый штрих сменяется тщательно проработанным рисунком, сочные и глубокие контрасты черного и белого в тушевых листах — прозрачными цветами в акварелях.



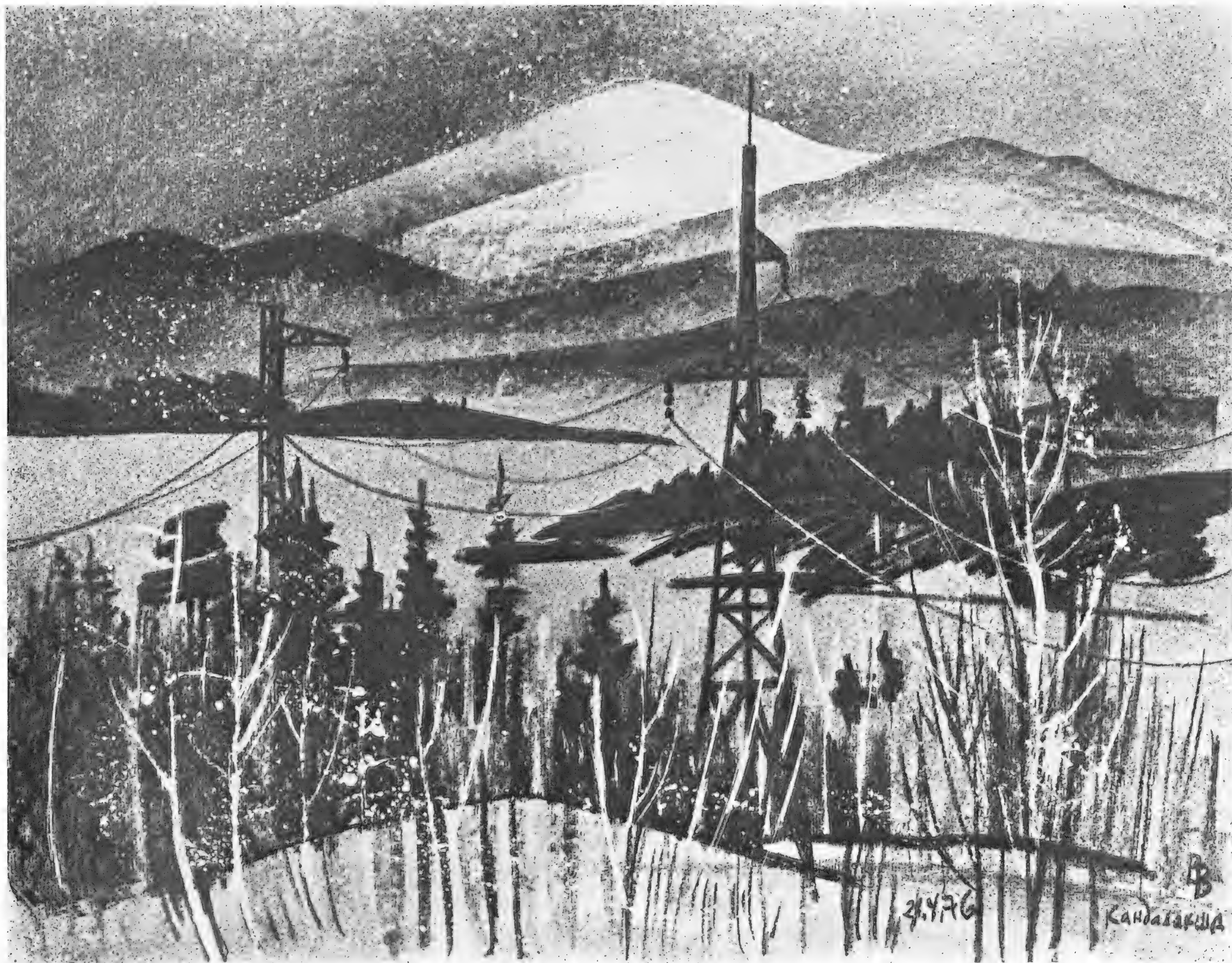
60. А. Билль. Международный симпозиум женщин. Центральная часть триптиха «За мир». 1970

Зарубежная тематика обретает новое звучание в работах 60-х — 70-х годов Н. Пономарева — художника лирического склада, умеющего тонко и проникновенно видеть красоту современного мира во внешне ничем не приметных сюжетах. В серии «По Индии» (1961, илл. 64) поэтично изображена жизнь простых людей в самых разных ее проявлениях. Монотипии «Партизанский край», «Вьетнамская партизанка» показывают жестокие будни войны. В 1964 году создан эпический цикл Пономарева «О людях Советской России. Рыбаки». Художник выявляет внутренние связи между людьми и достигает иной степени обобщения. Цвет, как и свет, играет в его рисунках значительную роль. В работах конца 60-х — начала 70-х годов проявились еще большая тонкость восприятия и глубоко народная интонация (серии монотипии «АРЕ. Дороги к Асуану», «По Египту»). Рисунки пронизаны светящейся атмосферой, мерцающей и тающей, в которой фигуры, предметы, вещи то растворяются, то вновь возникают и становятся пластичными и осязаемыми. Жемчужно-

серая гамма создает высокоэмоциональный лирический настрой.

Искусство Ю. Пименова остается тонким и проникновенным. Его рисунки и акварели полны острой наблюдательности («Утро в песках», «На Оке», «Дождь»). Простые люди, их труд запечатлены в листах на зарубежные темы («Индианка в лондонском кафе», «Лондонские балетные портнихи», «На окраине Дели» и др.). В последние годы жизни художник работал над серией «Таинственный мир зрелищ» (1965—1970). Эти камерные листы, наполненные светом, воздухом, движением, отмечены свойственной Пименову добротой к людям.

Крупный мастер акварели Ю. Коровин продолжает находить прекрасное в самых простых ситуациях. Его персонажи, органично слитые с пейзажем, эмоционально и по-разному раскрывают содержание жанровых листов («Осенний пляж», «На снегу» и др.). В акварельных сериях «Репетиция в цирке» (1965—1967) и «Тарусские вышивальщицы» (1969, илл. 62) художник



61. В. Ветрогонский. Кандалакша. Из серии «Встречи на Кольской земле». 1976

показывает творческий акт созидания через духовные связи между людьми. В сериях «На Всемирном конгрессе миролюбивых сил. Москва, 1973 год» и «Восстание» художника привлекают социально-нравственные и этические проблемы. Коровин успешно работает и в портретном жанре.

В творческих исканиях многих мастеров рассматриваемого времени все более начинает преобладать лирическое начало в самых различных своих проявлениях. Л. Сойфертиса увлекают жанровые мотивы, которые он видит в жизни и передает со свойственным ему юмором, меткой иронией, точными наблюдениями. Его рисунки вызывают улыбку, и знакомые сюжеты становятся комичными («Гипсовые статуэтки», «Пахнет пятеркой», 1964; «Интервью»). Сойфертис работает, как правило, с натуры и умеет остро почувствовать и отразить в своих рисунках современный динамичный

ритм жизни, выбрать тему, имеющую социальный и нравственный смысл.

В. Горяев по-прежнему чутко улавливает новое в современной действительности. В самых незначительных мотивах он заостряет какую-нибудь одну черту и выявляет характер, духовную сущность образа. В цикле «О молодости и старости» (1963) Горяев лирично рассказывает о юности и с добротой, налетом грусти, мягким юмором — о старости. В 70-е годы его внимание привлекает портретный жанр (серия карандашных рисунков «Мои современники», 1973—1974 и др.).

В. Цигаля влекут красота человеческого бытия, поиски в нем возвышенного начала. Рисунки художника — это рассказ о современниках, характеры которых раскрываются через их взаимоотношения в труде и быту. По мере углубления интимно-лирической интонации образов светотеневая система Цигаля обогаща-



62. Ю. Коровин. За работой. Из серии «Тарусские вышивальщицы» 1969

ется цветом («Рыбаки Азербайджана», 1965—1967). В серии «Цирк» (1969) Цигаль обращается к плотной живописи, стремится к декоративности и эмоциональности цвета. В 70-е годы художник работает в новой технике — свинцовом карандаше и угле («Искусство Танзании», «Славка»). Эти рисунки отличаются свободным и трепетным штрихом, в них появляется еще более тонкий лиризм.

Новые черты образа современника ярко и глубоко раскрываются в работах мастеров, посвятивших себя преимущественно портретному жанру. В 1964 году А. Фонвизин выполнил блестящий акварельный портрет «Майя Плисецкая в роли черного лебедя в балете «Лебединое озеро». Цвет здесь перетекает, изменяется, и из красочного богатства возникает гармонически цельный образ, стремительный, легкий, весь пронизанный движением.

К портрету обратилась в последние годы жизни старейшая ленинградская художница Т. Шишмарева. Ее лучшие работы — «Народный артист Я. С. Малютин», «Художник Н. Костров», «Автопортрет» (1969), «Художник В. Горяев» и другие. Шишмарева работает жестким графитным и итальянским карандашами, пером и авторучкой. В ее скупом и точном рисунке чистота графического стиля сочетается с рационализмом и логикой. Колористический дар Шишмаревой проявился в рисунках интерьеров цветными карандашами и пастелью («Сумерки», «Красный интерьер», «Новый год на даче», 1976 и др.). Интерьеры безлюдны, но в них чувствуется присутствие человека, он где-то рядом. Рисунки отличают благородно сдержанная гамма и внутренняя динамика.

Интересным мастером уже в 50-е годы зарекомендовал себя М. Фейгин. Созданные им в 60-е — 70-е годы большие листы (портреты С. Нагорного, Ю. Круглова, доктора Фридберга, илл. 63 и многие другие) отличаются острота восприятия индивидуальных черт модели, выразительность образных характеристик, виртуозное владение художником техниками офорта и сухой иглы, в которых он преимущественно работает.

Портретный жанр занял видное место в творчестве графика и живописца И. Глазунова. Им исполнены портреты политических деятелей, актеров, писателей, ученых. Пользуются известностью иллюстрации Глазунова к произведениям Ф. Достоевского «Белые ночи», «Неточка Незванова» и другим.

Сочные, плотные по живописи, красивые и яркие по цвету акварельные портреты и натюрморты делает Е. Ванаг. Ее образы современников внутренне собраны и выразительны («Академик П. Капица», «Портрет Героя Социалистического Труда В. Копелева»). Лиричны, нежны и прозрачны акварели А. Варнавицкой («С. В. Денисова», «Машенька Кокорина»).

В рассматриваемый период успешно продолжают работать такие известные мастера, как А. Кокорин («Москвичка», 1975), В. Курдов («Колония цапель», 1969), А. Каплан («Памятник», «Мать и дочь», 1973—1974) и другие.



63. М. Фейгин. Портрет доктора Фридберга. 1972



64. Н. Пономарев. В Бенгальском заливе. Из серии «По Индии». 1961

Еще в середине 60-х годов в станковую графику пришли тогда еще молодые художники А. Ушин, И. Голицын, Г. Захаров, А. Бородин, И. Обросов и другие, чьи творческие искания оказали существенное влияние на развитие графики рассматриваемого периода.

Ленинградский мастер А. Ушин работает в технике линогравюры и в ней находит много возможностей. Ушин — романтик. В его пейзажах — внутренняя значительность и сосредоточенность (серия «Времена года», 1960). В цикле «Город» он стремится к смысловой емкости, немногословию художественного языка. Художник видит все в каком-то необычном ракурсе, в то же время в его произведениях большая свобода пластической выразительности и эмоциональная сила (серия «Народное ополчение. 1943», илл. 65; «Ленинград. Ленинские места»). Линогравюры Ушина живописны, выполнены сложным подвижным штрихом, дающим ощущение цвета разной тональности.

Тенденции к обобщению, тяга к типическому, характерному ярко проявились в творчестве И. Голицына, и особенно в его сюжетных и пейзажных работах (линогравюры «У села Любец», «Дуб у дороги», «Натюрморт с гравюрой В. Фаворского», все — 1962). Штрих Голицына энергичный и очень разный. Цветовое звучание создается обилием белого фона и контрастного черного изображения различной тональной силы. Выразительность форм достигается пластически точной линией («Мать и сын», 1962). Цельность и максималь-

ная обобщенность присущи сюжетным гравюрам «Внуки пришли из города», «Одна». Иногда мы встречаем в одном и том же произведении Голицына слияние различных жанров. Художника привлекает не столько событийная сторона образа, сколько его подтекст, как, например, в гравюре «Утром у Фаворского» (1963), где главное — раздумье о жизни, о смене поколений, о вечности, «Художник В. А. Фаворский гравюрует «Маленькие трагедии» Пушкина (илл. 66). Эти тенденции прозвучали и в сериях «На химическом факультете МГУ» и особенно — в «Красной комнате» (1974—1977). Голицын постоянно ищет контакты с внутренним миром изображаемого человека. Мир вещей ему нужен прежде всего для того, чтобы рассказать об этом человеке («Моя бабушка», «В. Н. Шергин»). К началу 70-х годов в творчестве художника все более усиливаются лирическое начало, самоуглубленность (серия «Времена года»). Меняется пластика, возникает движение мягких штрихов, создающих поэтическую атмосферу (серия «В поездах», «В саду»). В некоторых работах Голицына появляются интимность, излишняя замкнутость.

Умение всегда по-своему увидеть городской и деревенский пейзаж характерно для творчества Г. Захарова. В его ранних произведениях жизнь современного мира передается через ощущения, которые волнуют художника сейчас, в данный момент (линогравюры «Ручей», «Мыс Пицунда», 1961). Постепенно в листах



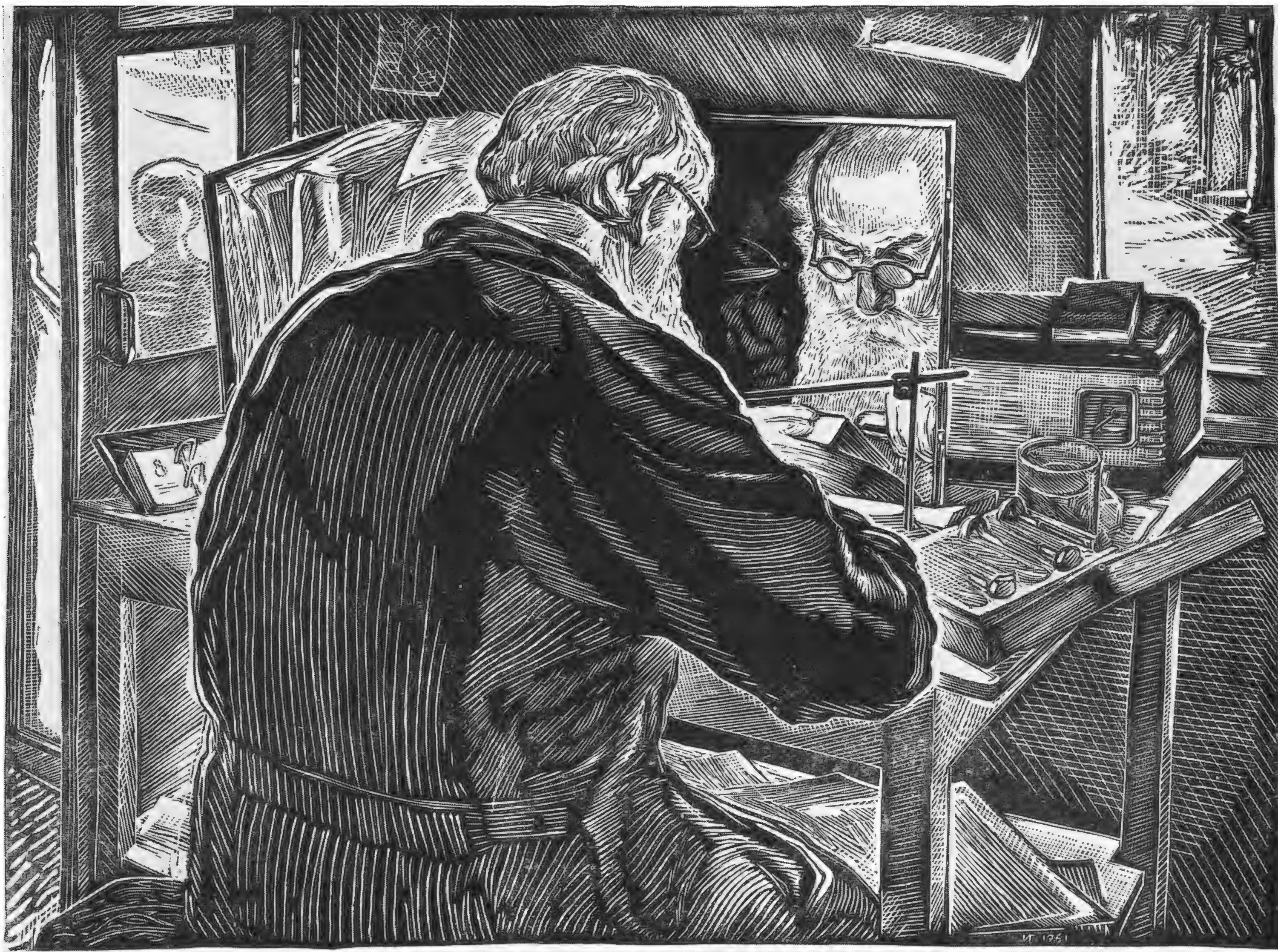
65. А. Ушин. Лист из серии «Народное ополчение. 1943». 1967

Захарова появляется новое — ощущение времени, связь прошлого и настоящего («Десять минут после полуночи», «Изба в Тордоксе», «Ферапонтово», 1969). Во многих линогравюрах динамичность и прозрачность образа достигаются сопоставлением пластических масс и легким движением штрихов. Эстампы Захарова полны гармонии мирной жизни («Московский ужин», «Деревенское окно», «Яуза», *илл. 67*), покоя, тишины и уюта. В 70-х годах он осваивает офорт и карандашный рисунок. В его творчестве, как и у Голицына, усиливаются черты лиричности, романтической устремленности (офорты «Пейзаж с охотником», «Рождественский бульвар в июне», «Пейзаж с амбаром» и др.). Все листы пронизаны светом, внутренне динамичны. Постепенно в работах Захарова меняется фактура, тонкий штрих становится почти прозрачным, приобретает воздушность и как бы пушистость, отчего образы кажутся возникающими из легкой дымки или тумана (серия «Калуга», «Десять вечерних пейзажей», 1977).

Передать частицу большого и сложного мира в самых простых, будничных мотивах стремится А. Бородин. Полны ощущения теплоты и человечности линогравюры «Платформы Подмосковья», «На подмосковных просторах», «Две матери» (*илл. 68*). Бородин

стремится к лаконизму и обобщению, использует декоративные приемы. В 70-х годах у него появилась тяга к «ковровости», что внесло в некоторые работы черты условности («Зимой в Коломенском»).

Две новые серии И. Обросова «Рождение Волго-Балта» и «Заонежье» (1964) по степени эмоциональной наполненности представляют заметный шаг вперед в творчестве художника. В первой серии (цветная гуашь) все на поверхности: движение и суeta людей, будни стройки. Листы выполнены размашистым штрихом, а сложные ракурсы, повороты создают напряженность. В серии «Заонежье» (черно-белая гуашь) проявилось ясное, поэтическое мироощущение художника. Оно — в общем настроении, в состоянии природы, прозрачности воздуха, умиротворенности среды, которая как бы обволакивает все и создает особую атмосферу, свойственную русскому укладу жизни (*илл. 69*). Сопричастность природы к человеческим судьбам прозвучала в деревенской серии рисунков («Деревня. Вечер», «Стога. Луч солнца», «Облет молодых скворцов», «Натюрморт с косой», все — 1970). В 1977 году Обросов закончил серию «Москва», в которой гармония природы и городской архитектуры создает поэтическое мироощущение.



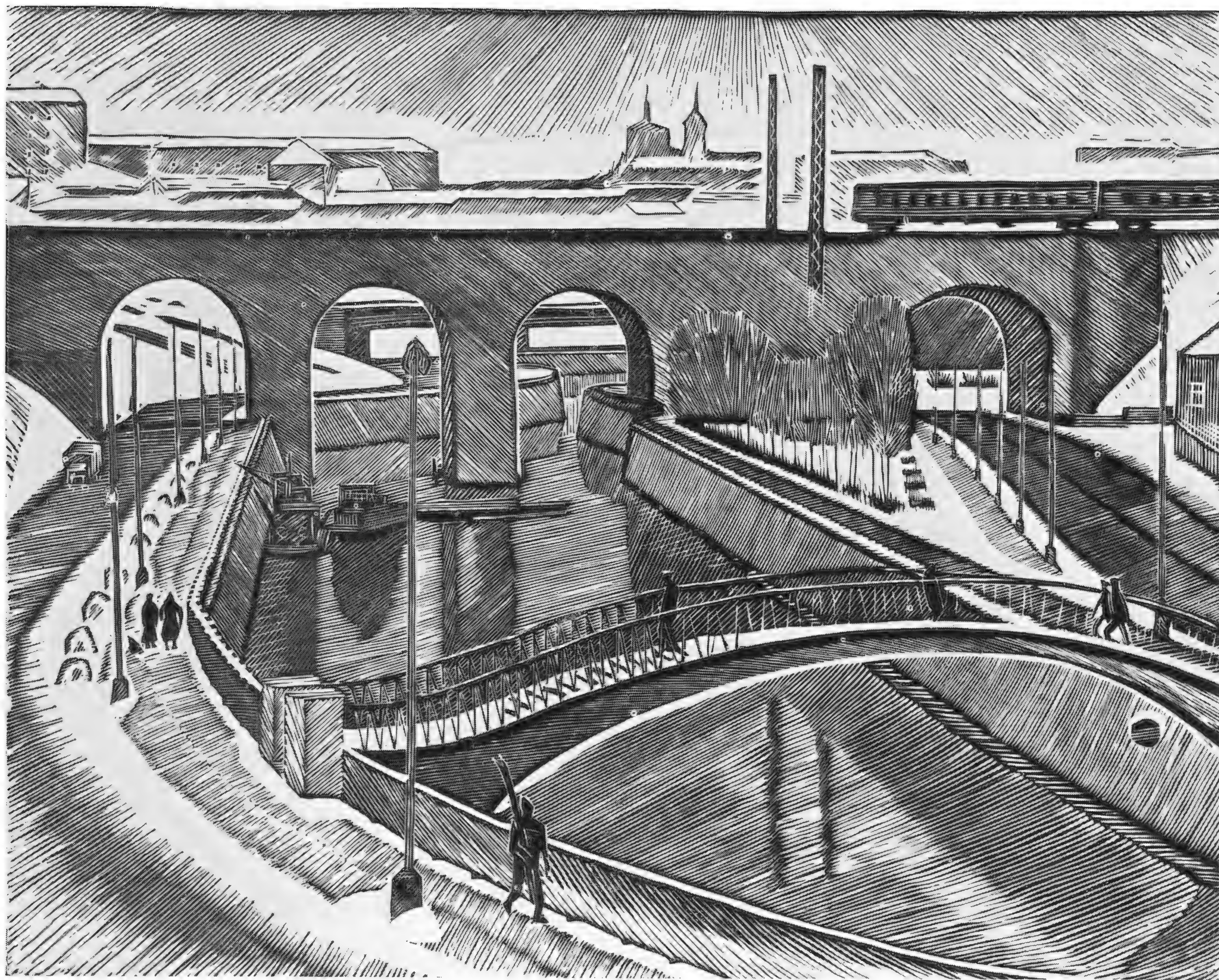
66. И. Голицын. Художник В. А. Фаворский гравировал «Маленькие трагедии» Пушкина. 1961

Душевную теплоту вкладывает в свои цветные литографии К. Калинычева (илл. 70). В них большое внимание уделено детям и животным (серия «Зоопарк», «Курсаково», «Каникулы» и др.). Работы Калинычевой поэтичны. Многим из них свойствен легкий юмор. Художница умеет уловить и выявить своеобразие, возникающее из сочетания современной жизни и традиционного быта маленьких старорусских городков с их памятниками культуры («Переславль-Залесский», «Боровск» и др.). Истоки искусства Калинычевой — в предметах русского быта, в лубке с его незатейливой узорчатостью, в народном творчестве — ярких расписных прялках, свечных шкафах, пряничных досках.

Ленинградца И. Некрасова привлекают глобальные проблемы — человек и мироздание, для решения которых он обращается к аллегории (серия «Звездное небо», 1962). На черном фоне листа художник помещает фигуры в сложных ракурсах («Познание непрерывно», «Землей рожденные» и др.). Символичность

этих листов усиливается лаконизмом языка и эмоциональностью. В другой серии «На Заполярной трассе» чернота, свойственная ранним работам Некрасова, исчезает, появляется живописность («Гидрологи», «Мотористы и бурильщики»). В работах 70-х годов заметно углубляются духовная содержательность образа, внутренняя связь между людьми. В это время художник освоил технику сухой иглы и сделал серию, посвященную Советской Армии, — «Командир ставит задачу».

Многочислен и разнообразен городской пейзаж в станковой графике. Ему отдали предпочтение многие мастера: Г. Булгаков («Ясная Поляна»), А. Квасов («Москва и Подмосковье»), Н. Волков, А. Кадушкин и другие. Д. Бекарян по-своему увидела Ленинград. В ее безлюдных пейзажах поэзия белых ночей и четкий ритм классических ансамблей города слиты в единый романтический образ («Площадь у пяти углов», «Большая Московская», 1971; «Красная горка» и др.). Это



67. Г. Захаров. Яуза. 1962

ощущение усиливается колористической строгостью стиля и тонкой проработкой рисунка. Ленинградца В. Вильнера привлекают современные ритмы городской жизни (серия «Дни нашей жизни», 1976—1977, *илл. 71*). Его стиль многослоен и сложен. Бытовую достоверность он сочетает с романтикой, гротеском, высокую графическую традицию — с лубочной. У Вильнера реальные детали преобразуются, открывая путь драматическим или лирическим ассоциациям.

Серии, посвященные городу, делали А. Ромодановская, К. Купецио, М. Финогонова и другие. Лиричны, прозрачны, как тонкие паутинки, офорты с изображением русской архитектуры и пейзажи С. Никиреева («На горе калина», 1977 и др.).

Многих мастеров привлекало взаимодействие живого и неодушевленного. Связи между ними художники видели по-разному. Пластически красивы, сдержанны

и бархатисты по цвету работы Б. Маркевича. Художника привлекает соотношение предметов (объемов, плоскостей и граней) в неглубоком пространстве. Это наблюдается не только в сериях «Псковщина», «Дагестан», «Таджикистан» (1977), но и в многочисленных натюрмортах («Интерьер со стулом», «Натюрморт с белым чайником» и др.) Натюрморты Маркевича поэтичны, наполнены той духовной атмосферой, которая делает их живыми, связывает вещи с человеком. В. Колтунова интересует внутренний мир человека и все, что его окружает («В мастерской», «Интерьер с репродукцией», «Стул с пепельницей», «Портрет П. Захаровой» и др.). Его карандашные рисунки отличаются устойчивой формой, четкая определенность пространства, многогранность характеристик. Люди в интерьерах углублены в себя, в мир окружающего их пространства и вещей. Колтунов продолжает классиче-

скую традицию русского рисунка. В натюрмортах В. Вакидина всегда ощущается присутствие человека, даже тогда, когда его нет. Все его предметы очеловечены («Натюрморт с посудой»). В последние годы он сделал интересные карандашные наброски («М. Рахлина», «Е. Мадригал» и др.).

Большую роль в формировании молодых графиков играют творческие мастерские Академии художеств СССР. Наставниками молодежи являлись такие крупнейшие мастера графики, как Е. Кибрик, А. Пахомов и другие. Среди окончивших мастерские прежде всего следует отметить К. Назарова. Его привлекают мужественные образы современников, их труд (серия «Рыбаки Арктики», 1964). Главная тема другого выпускника мастерских Ю. Атланова — советская индустрия, трудовые будни людей. Он хорошо чувствует ритм труда, находит в нем красоту («В Кузбассе», «Московский шинный завод», «Новороссийский судоремонтный завод», 1967—1968 и др.). В цветных линогравюрах и акварелях Г. Ефимочкина — гармоническое единство человека и природы («На стройке», «Строители», «Рыбные промыслы Заполярья» и др.). Художник работает живо и выразительно, его композиции уверенно построены, цвет — сочный и гармоничный. Основные темы творчества А. Борисова — история революционного движения, жизнь рабочего класса, индустриальный пейзаж, город. Он умеет передать непринужденность, раскованность людей, естественность движений и поз («Железнодорожные рабочие», серия «Производство», 1965; «Рабочее движение» и др.). Н. Щеглова привлекают жизнь современного города и деревни, характерные детали быта, живые сценки (серия «Когда я жил в Кунцеве», 1960; «Виноградники осенью», «Из поездок по Армении», «Юго-запад» и др.). Н. Воронков обратил на себя внимание свежестью восприятия, выразительностью рисунка и уверенной лепкой формы (серия литографий «Лес», композиционные циклы литографий «Вся власть Советам», 1967; «Юность», 1968). В эти же годы Воронков создает красочную серию литографий «Цирк», листы которой своей нарядностью напоминают вятские игрушки.

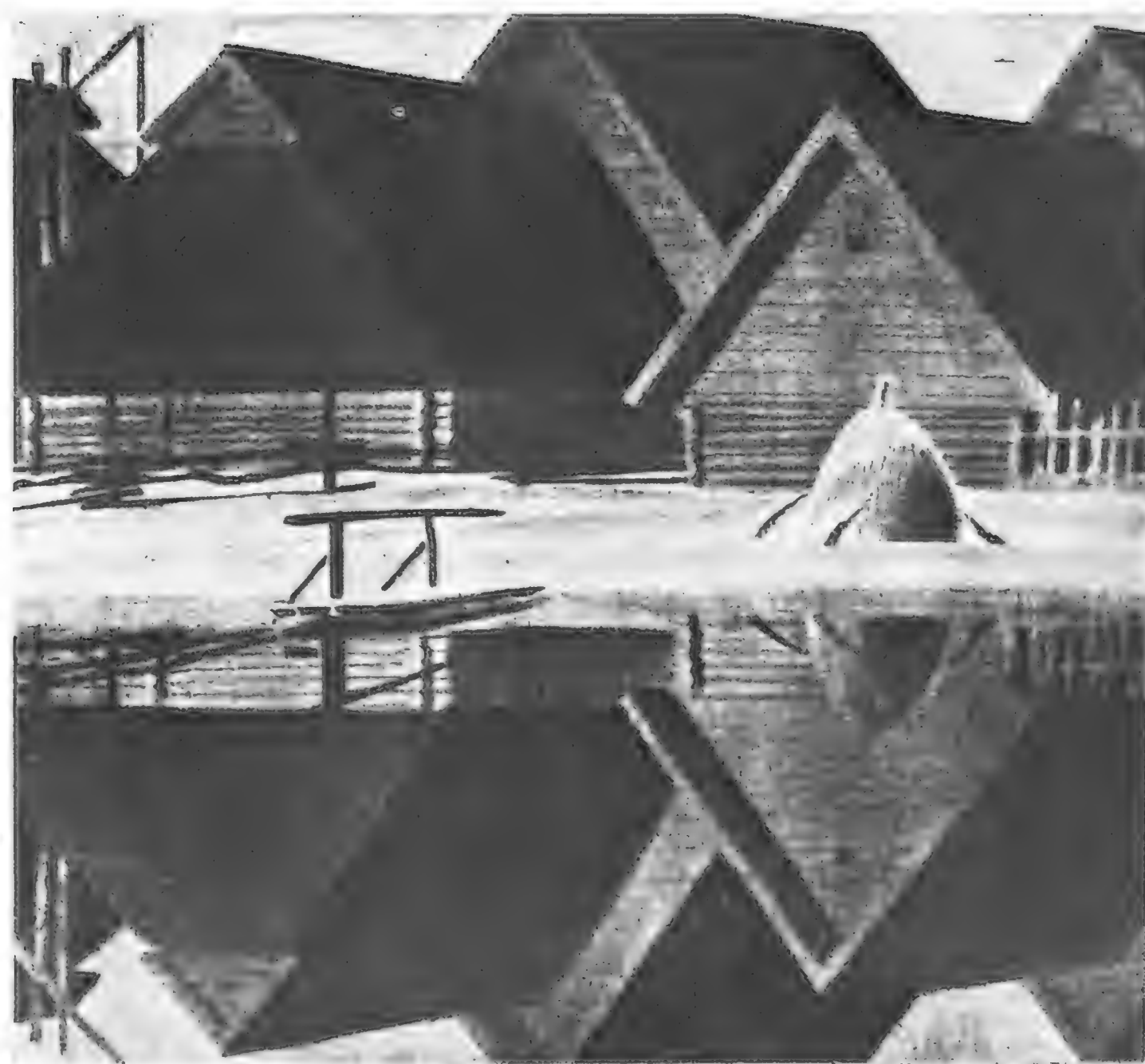
Новое отношение к труду раскрывается во многих произведениях молодых мастеров, посвященных БАМу, Набережным Челнам, стройкам Севера и т. д. Серии карандашных рисунков, своеобразную летопись будней советской молодежи, сделал В. Кубарев («БАМ строится», «БАМ-1977», «Нурекская ГЭС», 1974 и др.). Молодежи посвящает свои мягкие и лиричные работы А. Арсеньев («БАМ. Скоро зима», «Девушки»). В тематических произведениях Э. Глебовой («Труженики России»), В. Раткина («По Чукотке»), В. Стекольников (серия «Чукотка», 1964) романтизирован труд людей далекого Севера.

На выставках 70-х годов стали появляться интересные работы совсем еще молодых, начинающих графиков. Среди них — москвичи Н. Благоволин, В. Пономарев, А. Лозенко, О. Гречина, ленинградцы А. Пахомов, А. Смирнов, художники из других городов республики — Н. Рыбаков (Красноярск), С. Косенков (Белгород), Г. Калмахелидзе (Орел), В. Куприянов (Ростов-на-Дону), Н. Ковалев (Мурманск).

Главная тенденция искусства книги 60-х—70-х годов (наряду с общим для графики углублением содержа-



68. А. Бородин. Две матери. Из серии «В малоземельской тундре». 1961



69. И. Обросов. Залив Обуховский. 1970



70. К. Калинычева. Красный клуб. Из серии «Камчатский март». 1970

ния и выразительности формы) — стремление к синтезу иллюстративных и оформительских задач на основе авторского текста. Вокруг решения этого вопроса на протяжении данного периода сталкивались различные тенденции. Проявилось конструктивистское отрицание иллюстрации вообще. Преодолевая эти и другие недостатки, художники книги ищут гармоничной связи иллюстрации с книжной конструкцией, стремятся организовать книжный ансамбль, функционально усовершенствовать книгу, сделать ее единым организмом. Большую роль в этом играет книжный дизайн. Многие книги, оформленные художниками-конструкторами, представляют собой образцы высокого вкуса и мастерства. Это работы С. Телингатера, С. Пожарского, Е. Когана, Е. Ганнушкина (илл. 73).

Советские мастера книги не раз получали награды на международных выставках искусства книги в Лейпциге — ИБА. С. Телингатер, А. Гончаров, В. Лазурский удостоены высшей премии — имени Гутенберга. В работе над книгой талантливо проявили себя и молодые художники — М. Аникст, В. Валериус, М. Жуков, Н. Калинин, А. Троянker и другие.

Как и в станковой графике, видное место в работе художников книги заняла ленинская тема. В цикле иллюстраций к поэме В. Маяковского «В. И. Ленин» (1966—1967, ксилографии) Д. Бисти, создавая конкретные исторические образы, использовал гиперболу, метафору, реалистическую символику, близкую автору поэмы. Произведение Маяковского — сложное, многоплановое, и Бисти сумел найти выразительные пластические средства, придающие иллюстрациям эмоциональный накал, применил резкие светотеневые контрасты, сочный, яркий цвет, свободную ориентацию в пространстве листа и четкий ритмический строй композиции. На суперобложке книги поэтическая метафора — изображение рук, подхватывающих ленинское знамя. Образ Ленина в иллюстрациях Бисти подчеркнуто монументален, он символ борьбы народа. Художник воссоздает бурную атмосферу октябрьской эпохи, настроение тревоги, романтической взволнованности участников революции. В аналогичном плане решены иллюстрации Бисти к другим литературным произведениям: «Суду памяти» Е. Исаева, стихам и поэмам Э. Багрицкого, сборнику «Ленин с нами» (1970). Обра-



71. В. Вильнер. Лист из цикла «Дни нашей жизни». 1976—1977

щаясь к писателям различных эпох, художник передает характер образного мышления авторов (Гомер, Вергилий, *илл.* 72; Пушкин, Стоун, Рюноске, Маршак, Евтушенко).

Плодотворно работает над ленинской темой В. Носков (иллюстрации к сборнику стихотворений о В. И. Ленине, «Поэмам о Ленине» и сборнику «Ленин с нами», 1969). Используя, как и Бисти, реалистическую символику, Носков создает образы, полные внутреннего напряжения и глубокого смысла. Во всех гравюрах подчеркивается единство Ленина и народа, бессмертие ленинских идей в динамичных ритмах труда и современной жизни (*илл.* 76). Четкость силуэтов выявляют энергичная линия и уверенный штрих, а контрасты белых и черных пятен передают напряжение и взволнованность. Художник иллюстрирует произведения разных эпох, хорошо чувствуя дух времени, правдиво передает характеры героев («Роман о Тристане и Изольде» Ж. Бедье, стихотворения, рассказы и пове-

сти Э. По, повести Ч. Айтматова, французская лирическая эпиграмма и др.).

Иллюстрации к сборнику стихотворений о Ленине выполнил ленинградец М. Таранов. В 1964 году В. Ростовцев иллюстрирует «Великий почин» В. Казина. Художник нашел точный смысловой и ритмический ход, создающий постепенно возрастающий эмоциональный накал.

В связи с юбилеем вождя О. Верейский выполнил цветные иллюстрации к книге М. Прилежаевой «Жизнь Ленина» (1970). Мягкая графическая манера, вдумчивость, деликатность рисунка отличают работы мастера. Художника привлекают также произведения классиков русской и советской литературы (Л. Толстой, «Анна Каренина», М. Шолохов. «Поднятая целина», А. Фадеев. «Разгром»).

Итогом многолетней работы мастеров книжной графики стала завершенная к 60-летию Великого Октября двухсоттомная «Библиотека всемирной литературы»



72. Д. Бисти. Суперобложка к поэме «Энеида» Вергилия. 1970

(1967—1977). Эта серия — пример удачного использования при издании художественной литературы наряду с современными иллюстрациями произведений искусства, созданных ранее. Многие тома заново проиллюстрировали такие художники, как Д. Шмаинов, О. Верейский (илл. 79), Д. Бисти, Г. Филипповский, В. Носков и другие.

Издательство «Художественная литература» выпустило несколько интересных иллюстрированных серий: «Библиотека зарубежного романа XX века», «Библиотека советской прозы», «Библиотека советской поэзии», отмеченных премиями и дипломами на конкурсах лучших книг на Выставке достижений народного хозяйства и на международных выставках. Этим же издательством была подготовлена «Библиотека исторического романа», выполненная с большим художественным вкусом. Иллюстрации томов другой серии «Великая Отечественная война» делали в основном художники-фронтовики: Н. Жуков, И. Бруни, А. Николаев, П. Пинкисевич, П. Чернышев и другие.

Над иллюстрациями к произведениям зарубежной, русской дореволюционной и советской литературы работают крупнейшие мастера старшего поколения. Сохраняя свои основные творческие принципы, многие из них стремятся глубже проникнуть в содержание литературных произведений, по-новому раскрыть их образную ткань, ищут средства повышения выразительности графического языка, усиления экспрессии, напряженности в передаче сюжетных ситуаций.

Иллюстрациям к трагедии А. Пушкина «Борис Годунов» (1959—1964, илл. 77) Е. Кибрика присущи мастерство и артистизм исполнения. Книга отличается органической целостностью. Все ее элементы — портреты, страничные рисунки, заставки, орнаментальные концовки — несут глубокую смысловую нагрузку. Портреты главных действующих лиц показаны крупным планом. Пластический язык отвечает трагическому содержанию произведения: резкие контрасты темного и светлого, статика общих силуэтов и внутреннего движения отдельных фигур. Кибрик изобразил события

JOHANN SEBASTIAN BACH

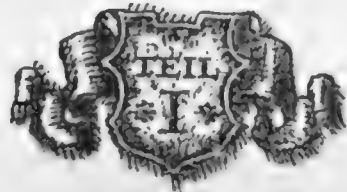
DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER



Bearbeitet und erläutert,
mit daran anknüpfenden Beispielen
und Anweisungen für das Studium
der modernen Klavierspieltechnik

VON

FERRUCCO BUSONI



VERLAG * MUSIK *

19 * MOSKAU * 72

ИОГАНН СЕБАСТИАН БАХ

ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР



Обработал и пояснил
с присоединением примеров
и указаний для изучения
современной техники
фортепианной игры

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ



Перевод, редакция и дополнения Г. М. Когана

ИЗДАТЕЛЬСТВО * МУЗЫКА *

19 * МОСКВА * 72

73. Е. Ганнушкин. Разворотный титул к «Хорошо темперированному клавиру» И.-С. Баха. 1972

прошлого с позиций высокой гражданственности нашего современника. Характерные черты творчества Кибрика — целостность и жизненная полнота, глубина мышления и высокое мастерство — проявились и в его последней работе — гоголевском «Портрете» (1976—1977). Иллюстрации отмечены свойственными этому большому мастеру реалистичностью рисунка и тональным богатством черно-белых отношений, точным взглядом на изображаемые характеры, на их драматическую сложность.

Д. Шмаринов продолжает работать над иллюстрированием классиков зарубежной и русской литературы. В 1963 году с его цветными иллюстрациями в издательстве «Детская литература» вышла трагедия В. Шекспира «Ромео и Джульетта» (илл. 78). В пластически четких рисунках мастер создал образы, полные эмоциональной взволнованности и глубокого драматизма. Работая над иллюстрациями, он добивается глубокой психологической характеристики, особенно в портретах главных персонажей трагедии. Интересны иллюстративные развороты книги и заставки.

Новым шагом в творчестве Шмаринова были элегантные по выполнению иллюстрации к «Двенадцатой ночи» В. Шекспира (1964). Обращаясь к комедийному

жанру, художник создал яркие, гротесковые образы. В поисках максимальной выразительности он использует необычный для себя прием — показ героя крупным планом: на развороте первого листа помещает «групповой портрет» персонажей комедии и знакомит читателя с героями, о которых пойдет речь. Этот прием Шмаринов применил и в книге Н. Гоголя «Тарас Бульба». Кроме широко развернутых сюжетных композиций, он делает изящные заставки, рисунки в тексте и на полях, создающие точные и важные акценты. Позднее Шмаринов иллюстрирует «Капитанскую дочку» А. Пушкина (1974). В этих иллюстрациях ярко проявились сильные стороны творчества художника — его блестящее режиссерское мастерство, умение раскрывать самые разнообразные и сложные человеческие характеры. Из четырнадцати рисунков половина посвящена образу Пугачева, увиденного глазами нашего современника. В рисунках, светлых, серебристо-серых и напряженных черно-белых, удачно подчеркнута драматическое начало повести.

В 60-е годы советская Пушкиниана пополнилась «Пиковой дамой» с цветными гравюрами одного из старейших графиков ленинградской школы Г. Епифанова. Книга изящна и проста. Великолепно выполнен-



74. А. Ливанов. Иллюстрация к пьесе «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. 1964

ные заставки чередуются с тонко гравированными шмуцтитутлами и иллюстрациями — все слито воедино, все цельно и благородно. В заставках художник раскрывает настроение каждой главы, передает атмосферу пушкинского Петербурга. В страничных иллюстрациях — то ощущение тревоги, то предчувствие драмы, то тишина, таинственная и загадочная. Черный, белый, голубой, серый, коричнево-красный цвета имеют символическое значение, звучат настороженно тревожно.

Много работал над классикой А. Гончаров. В первом томе «Песен Франческо Петрарки» (1963, серия «Сокровища лирической поэзии») суперобложка и портрет Петрарки на титульном листе отличаются чистотой формы и линий. Вновь обращаясь к Шекспиру, Гончаров выбирает сюжеты, которые отражают драматическую коллизию произведения, находит форму, способную передать душевное состояние шекспировских персонажей (Гамлета, леди Макбет, Генриха IV и др.). Он тонко чувствует сложность образа Гамлета и пластически выразительно передает его внутреннее напряжение. На черном фоне жесткий, острый и ломкий белый штрих, нервные белые пятна, угловатые силуэты, быстрые и короткие движения штихеля подчеркивают трагическую ситуацию. Юбилейное издание «Гамлета» с иллюстрациями Гончарова (1964) отмечено как одно из лучших Шекспировским комитетом в Англии. Гравюры к поэме А. Блока «Двенадцать» (1964), построенные на динамичных контрастах, передают тревожное настроение времени. В 70-е годы Гончаров создает иллюстрации к произведениям Ф. Достоевского,

А. Островского и А. Сухово-Кобылина (илл. 81). В каждой новой работе художник находит точный смысловой ход, выбирает важный момент в литературном произведении, создает образы, отличающиеся богатством эмоционального содержания.

Романтической напряженностью, взволнованностью, патетикой отличаются гравюры Ф. Константинова к «Медному всаднику» (1975) и «Маленьким трагедиям» (1974) А. Пушкина. Художник изображает мир, полный страстей и борьбы. В иллюстрациях к «Медному всаднику» архитектура Петербурга — каналы, мосты, Нева с силуэтами кораблей и другие детали — создает образ города, с которым слит романтический образ Петра — главного героя поэмы.

С увлечением, вдохновляясь собственными итальянскими впечатлениями, работала А. Билль над гравюрами к «Сказкам об Италии» М. Горького (1964). Книга вдумчиво оформлена: социально заострен сюжет, красивы пейзажи, тонко передан горьковский интерес к людям. Для иллюстраций художник выбирает кульминационный момент повествования. Иллюстрации чередуются с выразительными заставками, красивы страничные развороты. Следуя традициям Фаворского, Билль стремится к монументализации образов, конструктивности форм и четкой организации простран-



75. А. Васин. Иллюстрация к роману «Живые и мертвые» К. Симонова. 1964



76. В. Носков. Лист из книги «Ленин. Октябрь». 1976



77. Е. Кибрик. Василий Шуйский. Иллюстрация к трагедии «Борис Годунов» А. Пушкина. 1964

ства. В 1970 году вышел «Реквием» Р. Рождественского с иллюстрациями Билль, выполненными в двух техниках — ксилографии и линогравюре.

Художница М. Чуракова, ученица В. Фаворского и П. Павлинова, выполнила в 60-е годы гравюры к лирике А. Пушкина, Е. Баратынского, А. Кольцова, Ф. Тютчева и других, в которых стремилась выявить неповторимую поэтическую интонацию, свойственную каждому автору. Для творческого метода Чураковой характерны внимание к конкретным деталям, живописность, серебристо-прозрачная гамма. Она тонко передает состояние покоя, грусти, тишины. Чуракову привлекают фольклорные и народные сюжеты, богатство традиций русского реалистического искусства.

К традициям народного творчества обращается А. Белюкин: иллюстрации к сказам П. Бажова (1969), словацким народным песням и балладам. Белюкин исполнил романтические иллюстрации к двухтомнику избранных произведений И.-В. Гёте (1973). Его работы отмечены ясной, чеканной формой, строгой и выразительной линией рисунка.

Отточенность и строгость гравирования на дереве характерны для А. Голяховской. Ее иллюстрации к

стихам Э. Межелайтиса (1971), Расула Гамзатова («Мой Дагестан»), О. Берггольц («Дневные звезды», 1977), а также к повестям и рассказам К. Паустовского, М. Пришвина («Золотой луг») полны теплоты и душевной щедрости, идущих от народных истоков.

Ощущение народного начала, стилевая близость с лубком прослеживаются в артистически остроумных, полных выдумки и мастерства новых рисунках Н. Кузьмина к «Левше» Н. Лескова (1961). В иллюстрациях к повести Н. Гоголя «Игроки» — та же характерная легкость перового рисунка и изысканность. В 1962 году Кузьмин закончил иллюстрировать «Плоды раздумья Козьмы Пруtkова» — произведение, сложное для художника, так как в нем отсутствуют фабула, диалог, нет ситуаций. Кузьмин нашел интересный ход, сделав графические комментарии к некоторым афоризмам с портретами самовлюбленного автора.

В 60-х годах успешно работают Кукрыникисы. В иллюстрациях к «Судьбе человека» М. Шолохова (1964) убедительно решен образ героя рассказа Андрея Соколова. Наиболее удачны портретные композиции, фронтиспис со сценой около грузовика, а также пейзажи русской земли, мастерски описанные Шолоховым. Новый цикл рисунков к «Двенадцати стульям» и «Золотому теленку» И. Ильфа и Е. Петрова (1969) несет черты сатирической графики Кукрыниксов. Легкий, динамичный черно-белый рисунок и прозрачная акварельная подцветка близки к наброскам, но в иллюстрациях есть четкость образной характеристики и пластическая цельность. Особое внимание художники уделили предметной среде, которая дает верное и точное ощущение времени. В 1974 году с иллюстрациями Кукрыниксов вышла книга Н. Лескова «Левша» (илл. 82). Книга яркая, красочная, радостная, мастерски сделанная. Как и Н. Кузьмин, художники опирались на традиции лубка, соединив народный дух изображений с сатирически острой гротесковостью фигур.

Иллюстрации Б. Дехтерева, вновь обратившегося в 60-е годы к произведениям М. Горького, отличаются социальной направленностью и жизненной характерностью образов. Кроме того, он создал реалистически ясные иллюстрации к «Гамлету» (илл. 84) и «Королю Лиру» В. Шекспира, а также отмеченные тонкой изящной манерой рисунки к сказке К. Виланда «Волшебная флейта» (1976) и др.

Н. Калита, оформляя книги русских и советских классиков, мастерски применяет технику ксилографии. Наиболее интересны исполненные им портреты писателей и художников (илл. 80).

С глубоким знанием жизни и быта донского казачества, стремясь придать психологическую выразительность образам, исполнил график Ю. Ребров иллюстрации к юбилейному изданию «Тихого Дона» М. Шолохова.

Многие художники обращаются к символике, широко применяют метафору, гиперболу. К таким мастерам принадлежит свердловчанин В. Волович. Созданные им в 1965 году гравюры к «Песне о Буревестнике» М. Горького решены монументально, полны романтики и экспрессии. Воловичу близки глубина проблематики и драматическое напряжение произведений В. Шекспира, их гуманистическая направленность. При иллюстрировании Шекспира художника прежде всего интересует передача атмосферы эпохи. В иллюстрациях к



78. Д. Шмаринов. Разворотная иллюстрация к трагедии «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. 1959

«Ричарду III» (1966—1968) художник применяет гиперболу, широко пользуется символикой. Иногда это ведет к излишней стилизации («Отелло»).

Новый интересный прием изображения нашел В. Горяев в иллюстрациях к «Моцарту и Сальери» А. Пушкина (1965). Художник объединил в одно целое портреты Пушкина и рисунки к его произведениям, сосредоточив главное внимание на внутренней, духовной жизни героев. Пушкин везде кажется спокойным, но рисунок, контрасты света и тени, сильные белые штрихи и черные пятна подчеркивают творческое напряжение поэта. Глубокий гоголевский гуманизм, интерес к маленькому человеку тонко и артистично проявились в иллюстрациях к «Петербургским повестям», созданных Горяевым в 1964 году (илл. 83). В иллюстрациях к «Идиоту» Ф. Достоевского (1968—1969) художник стремится передать страдания, тревожные раздумья и сомнения героев.

Интересны поиски Л. Зусмана, выполнившего в 70-х годах иллюстрации к лирике И.-В. Гёте, сказкам «1001 ночь», произведениям М.-Ф. Ахундова. А. Каплана привлекают образы былого: «Еврейские народные песни» (1962), «Степпеню» Шолом-Алейхема.

С преимущественным интересом к произведениям советских писателей работают художники-иллюстраторы, вошедшие в искусство в послевоенные годы. Каждый из них, опираясь на реалистические традиции, по-своему отражает мир литературных образов.

Б. Басов, вторично иллюстрируя «Судьбу человека» М. Шолохова (1965), стремится к предельной внутренней близости рисунков с литературными прообразами. По сути это станковые работы, в которых центральное место занимают портрет и пейзаж. В широко обобщающей манере, напряженном рисунке черной акварелью художник достигает выразительности и драматичности образов. В иллюстрациях к «Бедным людям» (1970) и «Белым ночам» (1973) Ф. Достоевского он сгущает эмоциональную атмосферу литературных произведений и создает остропсихологические образы.

Художника А. Ливанова привлекали характеры мужественные, суровые, несколько аскетичные. Он предпочитал иллюстрации, где представлялась возможность передать определенную эпоху, поток событий, в которых участвуют массы людей, объединенных единой целью. Он иллюстрировал «Чапаева» Д. Фурманова (1961—1965), «Испытательный срок» и «Жестокость» П. Нилина, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (1964, илл. 74). Произведения Ливанова композиционно четки и скупы по художественным средствам. В основе его пластической системы лежит энергичный линейный рисунок, используется также пятно. Фон — белая бумага — работает как цвет и как пространство, энергичная линия рисунка ложится свободно и легко, изображение органично входит в книгу.

Многих советских писателей (Ю. Олеша, Л. Славин, Ю. Герман, А. Крон и др.) проиллюстрировал А. Ва-



79. О. Верейский. Иллюстрация к повести «Старик и море» Э. Хэмингуэя. 1970

син. Тема войны, суровая и полная мужества и героизма, показана в иллюстрациях к роману К. Симонова «Живые и мертвые» (1964, *илл.* 75). Работы Васина задуманы как ряд фронтисписов перед каждой главой. В них изображены сражения, военные дороги, землянки, встречи и расставания. Иллюстрации выполнены в манере свободного рисунка, подкрашенного акварелью. Фрагментарность композиций, силуэтность и сдержанность красочной гаммы подчеркивают публицистичность языка Симонова. Яркие гротесковые образы героев выполнены Васиным к пьесам Б. Шоу (1969) и к повести Ф. Достоевского «Дядюшкин сон» (1970).

Строже, реалистичнее иллюстрации В. Минаева к «Сорок первому» Б. Лавренева (1966). Художник дал глубокие психологические образы, показал трудные судьбы людей в суровые годы гражданской войны. В портретах персонажей к произведениям Ф. Достоевского «Кроткая» (1968—1969) и «Братья Карамазовы» (1971) ощутимы раздумье, метание и одиночество человека, связанного с миром зла и его нечеловеческими законами.

С. Бродского влекут нравственно-этическая концепция писателя, революционная романтика разных эпох. Он иллюстрирует «Овод» Э. Войнич (1965), «Гавроша» В. Гюго, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского (1976). Художник предложил свое прочтение «Дон-Кихота» М. Сервантеса. Дон-Кихот в интерпретации Бродского — символ высшей человеческой справедливости, духовного благородства, рыцарской верности (*илл.* 85).

В ряду мастеров, создавших психологическую иллюстрацию на современную тему, следует назвать А. Зыкова. К наиболее удачным его работам относятся иллюстрации к роману В. Тендрякова «Не ко двору» (1965). Зыков передал в них трагедию отчужденности, глубокие переживания героев и вместе с тем опозитивировал физический труд и любовь к земле.

Большим жизненным разнообразием, глубиной характеров отличаются рисунки С. Алимова к поэме А. Твардовского «Василий Теркин» (1975).

Плодотворно работают и более молодые художники книги. Графика А. Костина характерна для искусства книги 70-х годов. Художник не пересказывает текста, а стремится передать свое представление о литературном произведении. Иллюстрируя Н. Гоголя («Мертвые души», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект»), он использует язык аллегорий и символов, передает полный фантастики и гротеска мир гоголевских образов. Художник применяет легкий и лаконичный штрих, четкий контур и только иногда тональную разработку или легкую тушевку. Он осваивает офорт, обращается к традиции плакатного жанра, использует документы, применяя монтажный способ построения листа (иллюстрации к «Облаку в штанах» В. Маяковского, 1977).

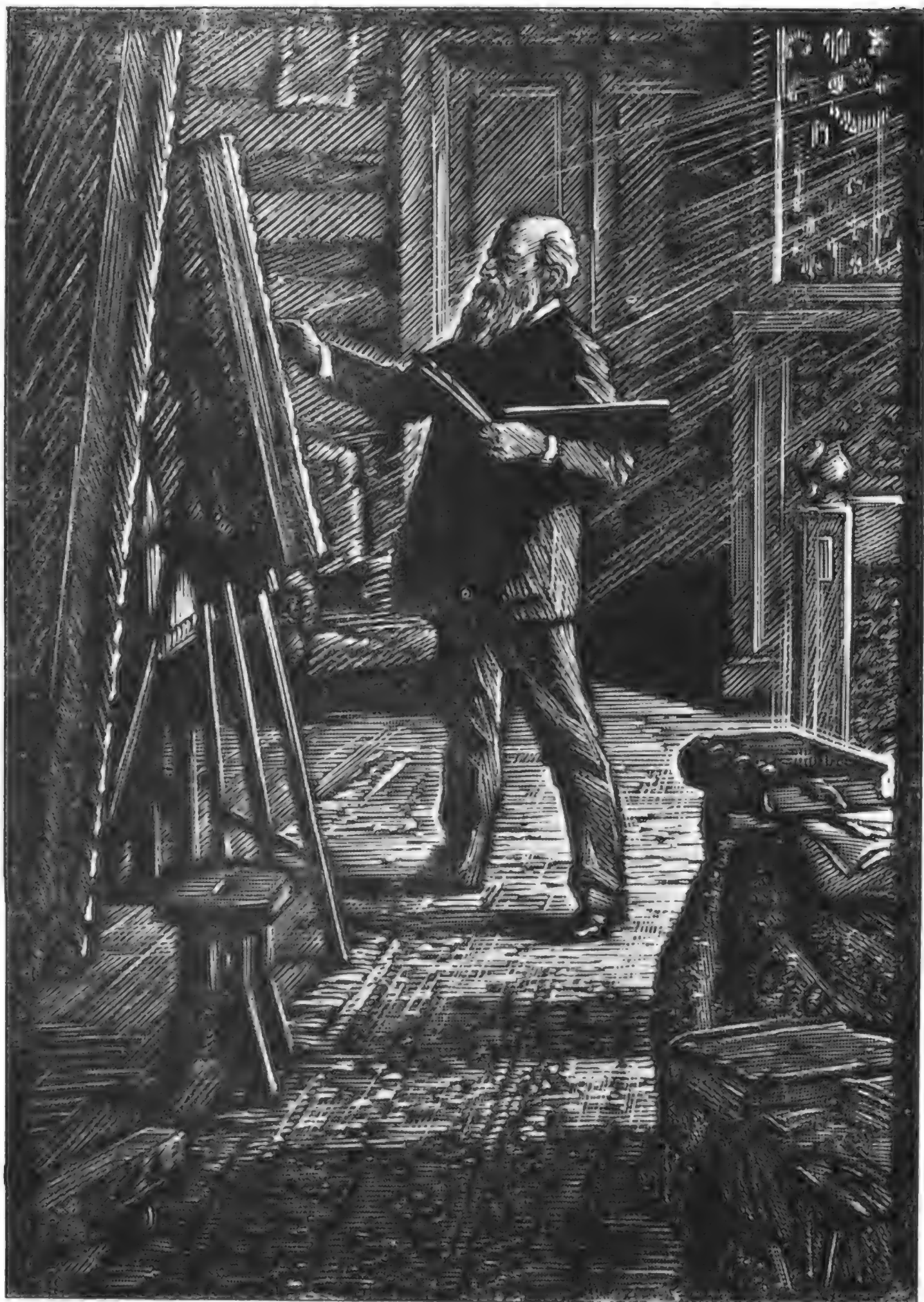
Среди молодых мастеров, внесших заметный вклад в книжную графику 70-х годов, следует назвать Г. Калиновского, выполнившего иллюстрации к «Спартаку» Р. Джованьоли, и Н. Попова, интересно проиллюстрировавшего ряд произведений мировой классики. Иллюстрации Попова к «Робинзону Крузо» Д. Дефо получили высшую награду — Гран-при БИБ-75 в Братиславе (*илл.* 86). Художник создал воображаемый дневник Робинзона с картинками, «нарисованными» самим Робинзоном. Иллюстрации к сказкам «1001 ночь» — станкового характера, изысканно декоративные и фантастичные.

В 60-х — 70-х годах значительно расширился жанровый и тематический диапазон книги для детей. Большое внимание художники стали уделять детским книгам советских авторов. Наблюдаются активные поиски новых пластических средств, в процессе которых графики часто обращаются к смежным видам искусства. В области детской книги успешно работают мастера старшего поколения.

А. Пахомов иллюстрирует рассказы Л. Толстого — «Липунюшка» (1964), «Морозко» (1965) и другие, рисунки привлекают гармонией композиционных построений. А. Каневский создал веселые и остроумные иллюстрации в своей легкой и живой манере (К. Чуковский. «Мойдодыр», 1964; А. Барто. «Леночка с букетом»; Н. Носов. «Витя Малеев в школе и дома», «Веселая семейка», 1973 и др.). Новые варианты иллюстраций к «Лесной газете» В. Бианки делает В. Курдов.

В них появилось новое отношение к пространству и цвету, идущее от станковых работ: И. Соколов-Микитов. «Домик в лесу»; Н. Сладков. «Солнцеворот», «Конная Буденного», 1971—1972 и другие. Высокая графическая культура, изящество рисунка пером и тонкость акварели отличают работы 60-х—70-х годов В. Алфеевского (Э. Успенский. «Крокодил Гена и его друзья», «Вниз по волшебной реке»; Н. Романова. «У меня дома пчела» и др.).

Многих мастеров книги влечет сказка. Продолжает работать в этой области А. Кокорин («Старый уличный фонарь», 1976, *илл.* 87). На основе богатых народных традиций создавались детские книжки-картинки. В творчестве Ю. Васнецова ощущение красоты идет от изобразительного фольклора, от вятских глиняных игрушек, от народных картинок («Ладушки», 1964; «Радуга-дуга», *илл.* 90; «Заячьи слезы», 1969 и др.). Он создает динамично-яркие, нарядные, орнаментально-кружевные рисунки. Глубоко чувствует специфику детской сказки Т. Маврина (*илл.* 88). Неистощимая фантазия и необычная яркость цвета в ее иллюстрациях сливаются в единый образ сказки («Сказочные звери», 1965; «Русские народные сказки», 1974



80. Н. Калита. Иллюстрация к книге «Воспоминания о художнике Верещагине» В. Верещагина. 1976



81. А. Гончаров. Иллюстрация к пьесе «Дело» А. Сухово-Кобылина. 1971

и др.). Венцом творчества Мавриной стали иллюстрации к сказкам А. Пушкина: «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о Золотом петушке». Особенно ярко проявились многогранные способности художницы-сказочницы в «Лукоморье» (пролог к поэме «Руслан и Людмила», 1970). Труд Мавриной отмечен Международной премией Г.-Х. Андерсена (за «Сказочную азбуку», 1969).

Иллюстрации к сборнику К. Чуковского «Джек—покоритель великанов» Ф. Лемкуля (1966) полны неистощимого юмора и декоративного чутья, цвет включается в целостную графическую систему оформления книги. Лемкуль создает реалистические образы персонажей, исполненных безудержного веселья (С. Маршак. «Пожар», «Почта»; С. Михалков. «Веселые путешественники»; «Русские народные сказки», 1972 и др.). В. Сутеев — автор текстов и рисунков многих детских книг. Его иллюстрации полны выдумки, ярки и декоративны (К. Чуковский. «Крокодил», «Палочка-выручалочка»; А. Прейсен. «Веселый Новый год», 1965 и др.). Органична связь с народным творчеством в искусстве А. Якобсон. Детские книжки художницы отличаются обостренным декоративным чувством и лиризмом; рисунки многофигурны и многоцветны. Образы иллюстраций достоверны, в них — мир детства,



82. Кукрыниксы. Идут на богомолье. Иллюстрация к повести «Левша» Н. Лескова. 1974

жизнерадостный, непосредственный и обаятельный (А. Прокофьев. «Золотые ворота», 1964 и 1972; «Хороши малыши», 1960 и 1976).

Традиции народного искусства влекут к себе и многих молодых мастеров детской книги. Среди них А. Елисеев и М. Скобелев («Аты-баты», 1969; Э. Распэ. «Приключения барона Мюнхгаузена»), В. Стацкий (И. Токмакова. «Котята»; В. Аникин. «Черный конь скачет в огонь», 1967), Л. Токмаков (Д. Родари. «Джин в телевизоре», 1971). Хабаровский художник Г. Павлишин выполнил иллюстрации к сборнику «Амурские сказки», в которых использовал традиции искусства малых народностей Дальнего Востока (за эту работу художник получил награду — «Золотое яблоко» БИБ-75 в Братиславе).

Качественные изменения, которые происходили в детской книге, более всего связаны с творчеством художников, начавших работать в конце 50-х годов. Один из них — М. Митурич. Лирико-романтическое восприятие и поэтизация действительности — характерные особенности его творчества (Г. Снегирев. «Обитаемый остров», «Рассказы для детей», 1970; «Чембулак»). Митурич рисует кистью свободно и легко. В цветных иллюстрациях он старается усилить декоративные качества графики, придать конкретному рисунку строй орнамента (Р. Киплинг. «Маугли», илл. 89; Г. Снегирев. «В пустыне», 1975 и др.). Ленинградский мастер

Б. Калаушин выполнил в 60-е годы веселые, нарядные иллюстрации к книгам «Великанская рыба», «Немецкие народные сказки», М. Демьянов — «Руки добрые и злые», Е. Серова — «Ежовые рукавицы» и другим. Ленинградцы А. и В. Трауготы — изобретательные, склонные к лирике и камерности мастера. В иллюстрациях к сказкам Г.-Х. Андерсена (1969) и «Синей бороде» Ш. Перро, «Тайне запечного сверчка» Г. Цыфрова (1972) трепетность штрихового рисунка, точного, изысканного, подцвеченного акварелью, создает ту духовную атмосферу, в которой жили герои сказок. В работах Трауготов ощущается традиционность приемов, идущих от русской классической графики второй половины XIX века.

Романтическое начало с особой яркостью проявилось в иллюстрациях к книгам о революции и гражданской войне. В. Лосин раскрыл романтический образ средствами, близкими языку графики первых революционных лет (А. Гайдар. «Мальчиш-Кибальчиш», 1967). Интересно работают Е. Монин, В. Перцов, В. Чижилов, В. Дувидов, Н. Устинов (илл. 91). Монина привлекает средневековая поэзия с ее шутками и юмором (С. Маршак. «Храбрецы», 1967), Перцова — народный лубок (Б. Шергин. «Ваня Датский», 1970). Детский мир Чижилова достоверен и в то же время таинствен (И. Токмакова. «Аня, Кляксич и буква «А»;



83. В. Горяев. Концевая иллюстрация к «Петербургским повестям» Н. Гоголя. 1964



84. Б. Дехтерев. Эскиз суперобложки к трагедии «Гамлет» В. Шекспира. 1965

К. Чуковский. «Двадцать пять загадок и двадцать пять отгадок», 1972). Большую роль в образном строе рисунков Дувидова играет цвет, всегда светлый и радостный (иллюстрации к Р. Киплингу, М. Акимушкину, К. Чуковскому, Г. Снегиреву и др.). К дагестанским народным детским песенкам «Крум-Крум» (1966) художник создал романтические пейзажи и жанровые композиции, соединил в них старое и новое, с большим тактом ввел декоративные элементы.

Возрождение жанра научно-познавательной художественной литературы связано с иллюстрациями И. Кабакова и Б. Кыштымова, по-своему поэтизирующих мир техники. Рисункам Кабакова присуща романтическая зрелищность обыденных вещей, живущих в реальном мире и наделенных своеобразной духовностью (А. Маркушин. «Что из чего сделано», 1968). Кыштымов, иллюстрируя книги Г. Цыферова «Серьезные рассказы плюшевого мишки», Б. Зубкова «Что подсказала летучая мышь» (1976) и другие, сочетает по-детски веселый и шуточный мир с миром реальным, рассказывая о нем умно и увлекательно. В научно-познавательных книжках, оформленных О. Васильевым и Э. Булатовым, главный принцип — соединение рационального и поэтического (О. Юрин. «Рассказы о желтом камне»; Ю. Кочев. «Голос моря», 1967).

В середине 60-х годов в детскую книгу пришли работать тогда еще совсем молодые художники. Среди них В. Пивоваров. В 1965 году вышла первая книжка Пивоварова — «Необычный пешеход» Р. Сефа, рисунки к которой насыщены массой увлекательных подробностей, вещами, связанными с героями и живущими в окружающей среде активно и интересно. В них — тонкость мироощущения и сложные ассоциативные связи. В иллюстрациях к «Оле-Лукойе» Г.-Х. Андерсена (1969) и к «Черной курице» А. Погорельского (1973) проявилось режиссерское мастерство Пивоварова. Рисунки обращаются не только к чувству ребенка, но и к его уму. В иллюстрациях к книжке на собственный текст «Большое и маленькое» (илл. 92) Пивоваров применил своеобразный принцип решения пространства: каждый рисунок на одном листе включает в себя несколько самостоятельных рисунков, которые связаны общей темой, одним сюжетом и в то же время независимы друг от друга.

Работы молодого ленинградского графика С. Острова (М. Сидоров. «Ершишка-зазнайка», 1969; С. Воронин. «Тайна боевого кузнечика»; Е. Рейн. «Волшебный фонарь», 1977) отличаются органичностью и единством всех компонентов книги, яркостью иллюстрации, в которых переплетаются реальность и фантазия.



85. С. Бродский. Иллюстрация к роману «Дон-Кихот» М. Сервантеса. 1975

Выставки сатирической графики 60-х—70-х годов продемонстрировали высокий уровень этого жанра изобразительного искусства. Третью международную выставку сатиры в Академии художеств СССР посетили советские руководители во главе с генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым, давшие высокую оценку произведениям, посвященным защите мира, и отметившие большое значение искусства сатиры. В поступательном развитии сатиры участвуют художники разных поколений. Опыт и творческий поиск в их работе неразделимы. Усилился интерес к традициям национальной графической школы. Художники широко используют русский юмор, находят связи с народной основой при выявлении комических сторон изображаемых характеров.

В сатирической графике старейших мастеров Кукрыниксов часто используется басенный принцип. Важнейшей особенностью их политической и бытовой ка-

рикутуры является психологическая и пластическая выразительность образов (серии «О тех, кто не украшает города», «О дряни», «Вариант на все руки», шаржи на деятелей культуры, 1968 и др.). Художники создают особый фантастический мир, где предметы и животные наделены чертами человеческих характеров. Вместе с тем Кукрыниксы умеют сатирически остро передать портретное сходство, вводят в карикатуру конкретные лица: «Грязный рупор», «Белоголовки», «Муссолини — неофашистам: я вас поддерживу», «На льдине холодной войны», «Братья по оружию», все — 70-х гг.). Типаж в карикатурах Кукрыниксов нередко связан с предшествующими работами, однако представлен в ином аспекте. В знакомых сатирических рисунках появляются новые акценты, отвечающие современным событиям.

Б. Ефимов по-прежнему ищет для каждой работы интересные сюжетные и изобразительные решения. Его



86. Н. Попов. Иллюстрация к роману «Робинзон Крузо» Д. Дефо. 1974

карикатуры, злые, резкие, гротесковые, отличаются меткостью образов: «Сатирические рисунки», «Потеряли лицо», «Выколачивают» (1977) и другие.

А. Каневский в своеобразно колющих сатирических рисунках умеет придать человеческое вещам и животным, использует народную сказку, басенную форму, фольклорную метафоричность («Братцы-волки, взяли-то на троих, а чем будем закусывать?», «Выпустили продукцию», «Злоумышленник», 1964).

Остры карикатуры на международные темы М. Абрамова («Пираты у берегов Африки», 1973; «Мы не видим никакой разрядки»), Д. Циновского (серия «Враги разрядки»), В. Фомичева («Трехглавый стервятник»), В. Гальбы («Профиль Пиночета»), Л. Самойлова («Два лика Америки») и других.

В журнале «Крокодил» работают ветераны — И. Семенов, В. Горяев, Кукрыниксы, Б. Ефимов и художники, начавшие свой путь в 50-х — 60-х годах (илл. 93), а также совсем молодые мастера.

Е. Шукаев продолжает традиции школы Л. Бродаты. Его карикатуры на международную тему выразительны, шаржированные рисунки привлекают внимание необычностью ракурсов, остротой формы («Наш Джон-

ни родился в сорочке», «Царь-пушка»). В течение 60-х годов меняется пластика: язык становится живописней, активней по цвету, исчезает подчеркнутая силуэтность, легкая подцветка акварелью уступает место более плотной живописи. Шукаев работает гуашью и темперой.

У Е. Щеглова юмор эмоционален, полон чувства любви к человеку; рисунки забавны, порой насмешливы, сатиричны, направлены против отрицательных явлений в быту («В отделе кадров», 1964; «Самоупийца», «Я к вам с открытой душой», 1976). Они напоминают быстрые натурные наброски и отличаются пластичностью, динамикой цвета, живописно свободной контурной линией. Работает Щеглов пером, пастелью, углем и цветными карандашами.

Рисунки Ю. Федорова пронизаны яркой обличительной иронией («Я люблю тебя, дорогая, не за внешность, а за внутреннее содержание...», «Темнота», 1962). Юмор его аллегоричен, линии стремительны, динамичны, изящны.

Художественный язык мастеров «Крокодила» многогранен. Юмор В. Савкова язвителен, ироничен и остр, манера живописна. Г. и В. Караваевы для каждого листа выбирают свои изобразительные средства, подчеркивающие и выявляющие его сатирическое содержание. Молодой В. Чижиков, работающий в дет-



87. А. Кокорин. Иллюстрация к сказке «Старый уличный фонарь» Г.-Х. Андерсена. 1976



ской книге, принес в сатирическую графику яркость, задорность. Его рисунки добродушны, забавны и насмешливы.

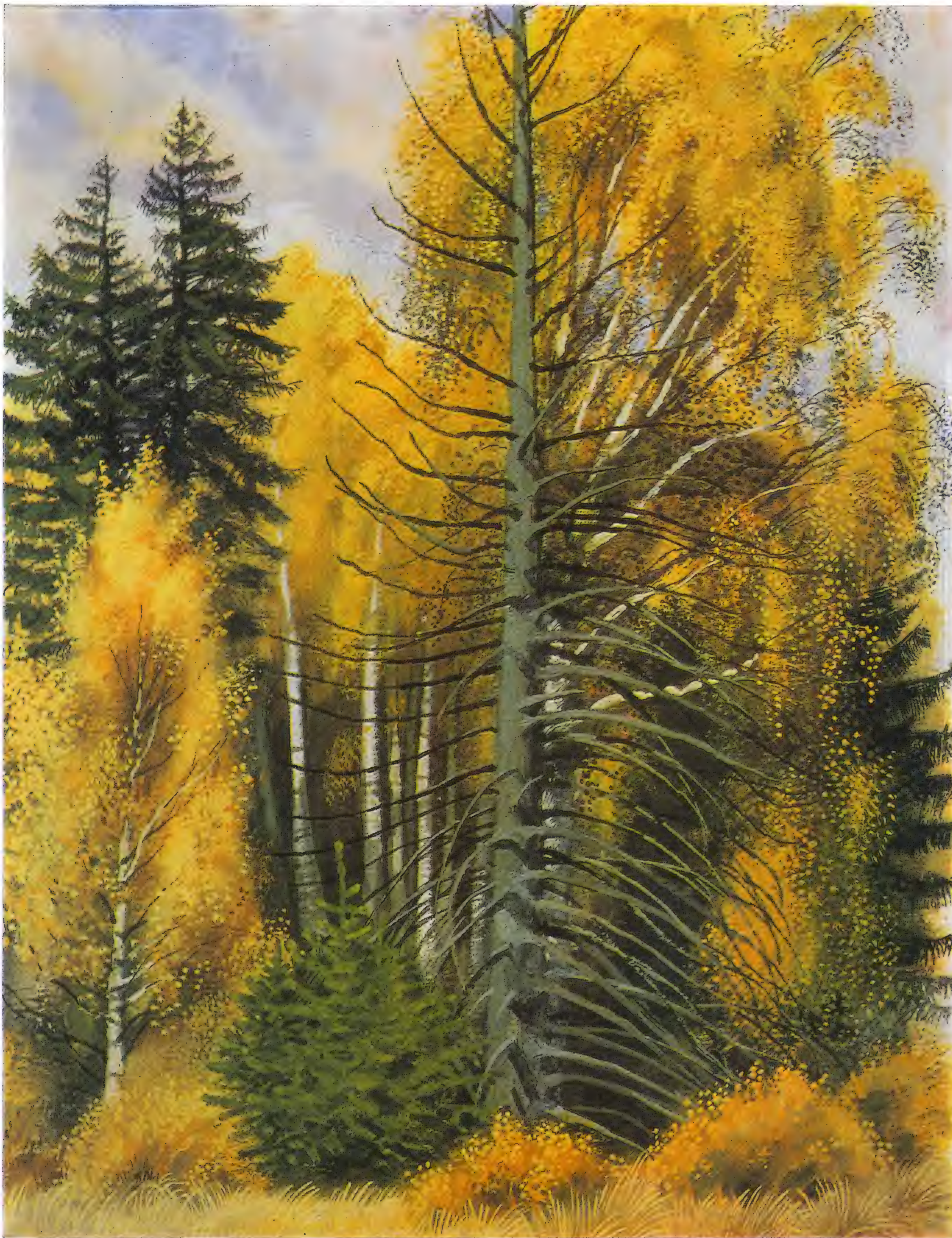
Сатирики работают во многих газетах и журналах. В газетах почти ежедневно публикуются злободневные и меткие сатирические рисунки на международные темы. В «Правде» активно работают Ю. Черепанов, Д. Агаев, В. Фомичев, М. Абрамов, Ю. Кершин и другие. В «Ленинградской правде» сотрудничают мастера «Боевого карандаша». В журнале «Огонек» постоянно печатается П. Пинкисевич. При Союзе журналистов СССР создан пресс-центр графики, где работают мастера, выполняющие рисунки репортажного типа: портреты героев труда, передовиков производства, сельского хозяйства, деятелей науки и культуры, делегатов съездов партии, строителей БАМа, КамАЗа

88. Т. Маврина. Лесная речка. 1969

89. М. Митурич. Иллюстрация к сказке «Маугли» Р. Киплинга 1975



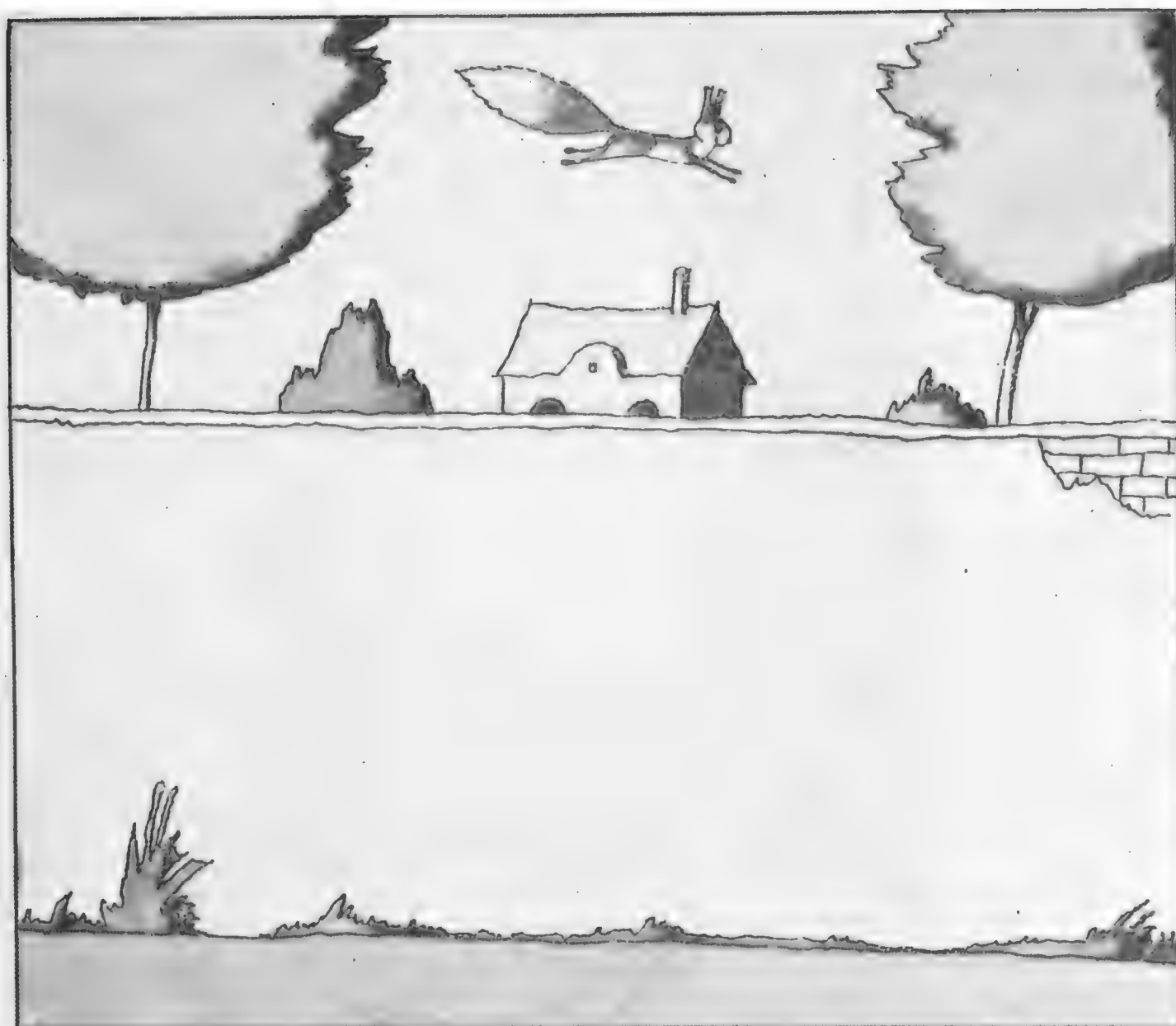
90. Ю. Васнецов. Иллюстрация к книге «Радуга-дуга». 1969



91. Н. Устинов. Иллюстрация к сборнику стихов «Листопад»
И. Бунина. 1976



*Большая собака больше всего любила
маленького старичка.*

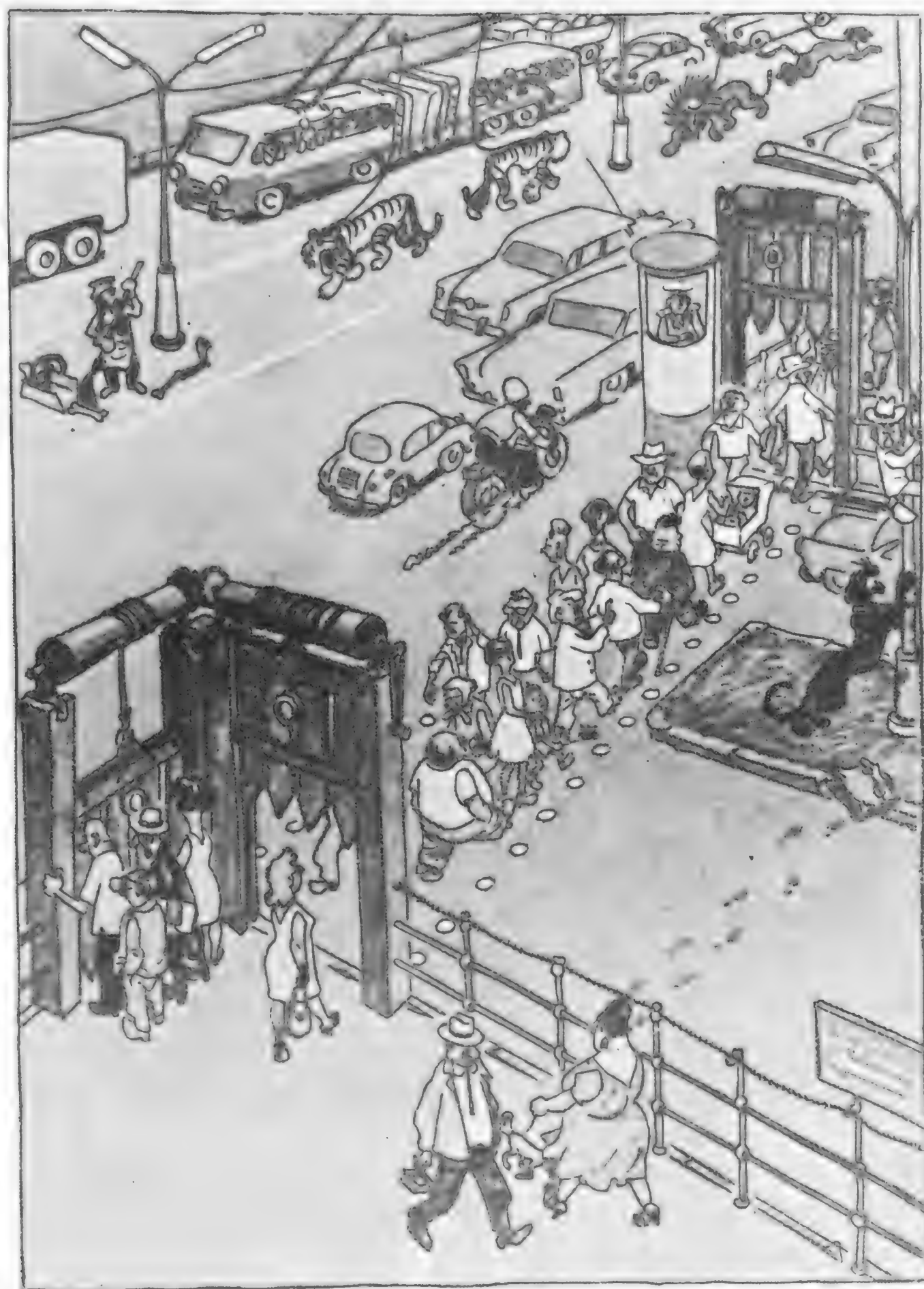


*Маленькая рыжая белочка больше всего любила
прыгать в саду с одного большого дерева на другое.*

и других объектов. Это А. Яр-Кравченко, А. Лурье, Л. Хайлов, М. и Л. Ройтер, В. Харченко, З. Абоев, И. Пчелко, В. Кубарев, В. Перцов, В. Кашенко и другие. К сожалению, не все репортажные рисунки отличаются высоким профессиональным мастерством.

В 60-х—70-х годах значительно повысился качественный уровень плакатной продукции. При ЦК КПСС было организовано новое издательство «Плакат», в котором сосредоточился выпуск политических плакатов. Разнообразие стала тематика плаката. Художники широко пропагандируют решения КПСС, научно-технический прогресс, достижения в области народного хозяйства страны, создают плакаты, посвященные 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, 50-летию и 60-летию Советской власти, принятию новой Конституции СССР, а также плакаты, отражающие внешнеполитические вопросы и другие актуальные проблемы жизни Советского государства.

В начале 60-х годов появляются интересные художественные решения, полнокровнее становятся образы героев, усиливаются выразительность, броскость плакатных листов: К. Иванов. «Вперед за партией Ленина»; В. Иванов. «Не надо войны!»; В. Корецкий. «Viva, Cuba!» и другие. В плакате О. Маслякова и Е. Цвик «Доброе утро, Африка!» (1960) мать протягивает к Солнцу свое дитя — образ символизирует про-



92. В. Пивоваров. Иллюстрация к книге «Большое и маленькое» В. Пивоварова. 1976

93. Е. Ведерников. Рацпредложение «Крокодила», как заставить пешеходов соблюдать правила уличного движения. 1964



94. О. Савостюк, В. Успенский. «Революционный держите шаг!». 1967

буждение новых сил. В плакате Н. Чарушина «Пусть всегда будет небо!..» (1961) удачно найдена композиция, включающая обаятельный образ ребенка и детские рисунки, раскрывающие глубокий смысл плаката — мир, жизнь и будущее.

В плакатах середины 60-х годов заметна тенденция к романтическому началу, большей эмоциональности. Эта тенденция проявилась во всех видах и жанрах плаката: в плакатах патриотических, историко-революционных и бытовых (Ю. Царев. «Никто не забыт, и ничто не забыто»; Г. Шуршин. «Во имя жизни на земле»). Плакаты психологического плана продолжают создавать О. Масляков, Е. Каждан, М. Соловьев. В своих композициях они часто применяют фотомонтаж. Плакаты Н. Ватолиной, В. Сачкова, О. Маслякова, посвященные КПСС, торжественны и значительны («Партия — это миллионов плечи, друг к другу прижатые туго...», 1964; «Мир» и др.). Особенно плодотворно и интересно работают в этот период О. Савостюк и Б. Успенский, создавшие много ярких публицистических и эмоциональных листов («Революционный держите шаг!», илл. 94; «Слава капитанам науки!» и др.).

Некоторые художники обращаются и к образам героев 20-х, 30-х и 40-х годов, как, например, В. Каракашев в плакате «Миру — мир», К. Иванов, И. Овасапов, Л. Раков — «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет...» (1969).

Плакат 70-х годов становится ярче, многокрасочней, цвет в нем играет существенную роль, придает образу броскость, большой эмоциональный заряд. В лучших плакатах этого времени появились ритмика современности, движение, усилилась внутренняя значительность. Таковы, например, плакаты М. Лукьянова «Народ и партия едины» (1970) и Н. Терещенко «Да здравствует мир!» (1975). В листе Н. Бабина «Партия» (1976) слиты воедино образ и слово, в нем есть тот сгусток идеи, который делает плакат активным. Опираясь на традиции 20-х годов, Н. Бабин, И. Овасапов, А. Якушин выполнили интересную серию ярких, динамичных плакатов «По ленинскому пути».

В ряде плакатов художники стали широко использовать традиции русского лубка, народно-декоративного и монументального искусства, станковой графики и т. д. Например, плакаты И. Овасапова похожи на яркие, декоративные панно и витражи («Трудовой семер — на отлично!», 1976).

Работы молодых плакатистов В. Батищева «Матери не простят палачам», А. Суворова «Свободу Чили», В. Дроздова (Хабаровск) «Луи Корвалан» наделены большой агитационной силой. Образы убедительны, лаконичны, решены экспрессивными штрихами и напряженными цветовыми массами. В некоторых листах прослеживаются лирико-романтические тенденции. Таковы работы А. Махоткина («Берегите красоту природы»). Интересно выступили молодые плакатисты В. Арлашин (триптих «Мир народам»), О. Волкова («Союз нерушимый республик свободных», «Конституция СССР»), Л. Бельский и В. Потапов («Социализм и мир неразделимы»), А. Арсеньев («Слава строителям БАМа»). Работы этих мастеров очень разные по манере, но их роднят чувство времени и его ритм.

С 1956 года в Москве существует мастерская «Агитплакат», продолжающая традиция «Окон РОСТА» и

«Окон ТАСС». Главная черта мастерской — оперативность, острое политическое звучание. Во многих работах мастеров «Агитплаката» успешно используются реалистическая символика, гиперболизация и т. п., повышающие эмоциональность листов.

С каждым годом заметно увеличивается число художников-плакатистов, появляются новые имена. Среди них Г. Гаусман, В. Говорков, Е. Резников, М. Соловьев, Б. Белопольский, В. Ливанова, с чьим творчеством связаны многие достижения в плакате рассматриваемого периода.

Некоторое оживление в 60-х—70-х годах наблюдалось в сатирическом плакате. Он посвящен международным вопросам, борьбе за мир, борьбе с недостатками в нашем быту. В плакате на международные темы активно работают старейшие мастера сатиры: Кукрыниксы, Б. Ефимов, а также В. Брискин, Б. Решетников, А. Добров и другие.

Разнообразны сатирические плакаты ленинградского «Боевого карандаша». Многие работы художников, входящих в этот коллектив, отличаются веселой выдумкой, меткостью, новизной в решении важных тем современной жизни. Особенно интересны плакаты, едко высмеивающие и бичующие бюрократов, подхалимов, бракоделов, туеядцев и т. п. (Е. Ханин. «Начальство едет»; Д. Обозненко. «Я уже давно не ревизор»; Л. Худяков. «Меня нету!» и др.).

В 70-е годы значительно расширился выпуск рекламно-зрелищных плакатов. Успешно развивается ленинградский театральный плакат. Заметны успехи выставочного плаката у мастеров Москвы. Многие художники в этом виде плаката создали немало своеобразных и оригинальных листов, например М. Лукьянов к фильмам «Герой нашего времени», «Мюнхен. Четверть века спустя», В. Щапов — «Посещайте Домский концертный зал», К. Иванов и О. Масляков — «Белые ночи». С большой выдумкой и мастерством работают М. Хазановский, Н. Хомов, С. Дацкевич и другие.

Среди массы выпускаемых издательствами РСФСР плакатов еще попадаются листы со стандартным типажом, лишенные агитационной силы и убедительности. Иногда восприятию содержания плаката мешают излишняя декоративность, черты стилизации, снижающие образную выразительность и остроту образа. Однако в общем потоке издаваемых плакатов немало талантливых работ.

Освоение нового жизненного материала, стремление к всестороннему отражению действительности определили специфику развития монументальной и станковой пластики 60-х—70-х годов. Новаторские поиски, которые можно видеть во всех областях ваяния, основываются на достижениях предшествующего периода, но определяются новым содержанием, нашедшим свое воплощение и в других видах искусства.

Расширяются тематические рамки скульптуры, настойчиво и последовательно проявляется интерес к образу советского человека — герою Великой Отечественной войны, строителю социалистического общества. Скульптура постигает и отражает новые черты его характера, формирующиеся под воздействием различных социальных и общественных факторов, и прежде всего под воздействием научно-технической революции.



95. Л. Кербель. Памятник К. Марксу. 1961. Москва



96. Н. Томский. Памятник В. И. Ленину. 1970. Берлин



97. В. Исаева, Р. Таурит. Статуя «Мать-Родина» на Пискаревском кладбище. 1960. Ленинград



98. Е. Вучетич, архитектор Я. Белопольский и др. Памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане 1964—1967. Волгоград

Ваятели, как и мастера других видов искусства, прослеживают влияние этих факторов на духовную жизнь, психологический склад, поведение и внешний облик человека. Глубже и шире понимаются исторические процессы, революционное прошлое Родины, общественная и культурная деятельность великих людей, ее связь с современностью.

Обогащение содержания скульптуры рождает новые формы, стимулирует развитие различных видов пластики, определяет новое соотношение ее жанров; лучше используются возможности композиционной скульптуры, расширяется круг пластических идей. Возрастает роль широко обобщающих, символических композиций, и вместе с тем скульптура не утрачивает конкретности, тесной связи с действительностью, с натурой, то есть тех качеств, которые ей были свойственны на предшествующих этапах. Еще более последовательно, чем прежде, идут ваятели в своем творчестве от конкретного факта, лично пережитых обстоятельств

к обобщению, выражению общих закономерностей жизни. Личное эмоциональное отношение к факту, событию, осмысление их с точки зрения общественной и этической помогают найти верные пути к художественному обобщению, делают произведение особенно убедительным.

Более гибким становится понимание специфики пластического языка того или иного жанра. Обогащаются композиционные приемы, интересно ставятся и решаются проблемы соотношения объема и пространства, пересматриваются принципы построения рельефа, смело применяются различные материалы, цвет в скульптуре. Причем решения, найденные в станковой пластике, иногда даже в малых ее формах, оказывают влияние на монументальные проекты. Наблюдается и обратное влияние — монументальной скульптуры на станковую. Идут поиски новых путей участия скульптуры в синтезе искусств, а также ее включения в современную архитектуру, градостроительные ансамбли.



99. Б. Дюжев, архитекторы Н. Миловидов, Г. Саевич. Памятник воинам и ополченцам. 1968. Тула

Характерное явление времени — выход скульптуры на открытый воздух, причем это касается не только монументально-декоративных форм, но и произведений, задуманных как станковые композиции.

Русская скульптура развивается в тесном взаимодействии с достижениями пластики в других республиках. Межнациональные связи в скульптуре проявляются теперь многосторонне и различными путями. Имеет место слаженный и непрерывный творческий обмен. Так, в конкурсах на лучшие памятники интересно выступают мастера из союзных республик. По их одобренным проектам сооружаются монументы в Москве и других городах РСФСР, русские же скульпторы подчас создают произведения для республик. Активнее, чем прежде, работают скульпторы различных краев и областей, особенно Нечерноземья, центра России, Средней Волги, Сибири.

Лицо русской скульптуры во многом определяется поисками и достижениями новых поколений ваятелей, начавших работать в конце 50-х — начале 60-х годов. Они вносят свой вклад во все виды и жанры пластики.

Глубокие процессы происходят в монументальной скульптуре. Она отходит от ставших традиционными канонов композиций, от преимущественно портретных решений. Скульпторы чаще обращаются к реалистической символике; появляются разнообразные типы памятников — от скромных однофигурных до сложных, включающих многие элементы композиции. В целом композиционная структура монументального произведения обогащается и усложняется.

Пластика смелее и различными способами взаимодействует с архитектурой, происходит как бы интеграция скульптурных и архитектурных форм. Осмысленно, с учетом многих факторов решается проблема ансамбля, организации той среды, которая окружает скульптурную композицию. Проектировщики, преодолевая значительные трудности, пытаются органически соединить старое и новое в интенсивной застройке городов, эстетически освоить их новые районы.

Новые тенденции заметны уже в конкурсах на памятники, проводимых в конце 50-х — начале 60-х годов. Особенно ярко они проявились в проектировании монументов, посвященных событиям современности, таким, как освоение целинных земель, запуск первого искусственного спутника Земли и других. В ряде проектов интересно связаны скульптура и архитектура, применяются построения, необычные для нашего ваяния. В целом это активизирует новые пути поисков синтетического образа, рождает новые, оригинальные проекты. Иногда, правда, в них чрезмерно усложняется композиция, порой имеет место наивная символика (например, в скульптурное произведение включается изображение структуры атома или деталей современных конструкций).

В конкурсе на монумент в честь освоения космического пространства из многих проектов был выбран для осуществления монумент «В ознаменование выдающихся достижений советского народа в освоении космического пространства» (1964, Москва, скульптор А. Файдыш, архитекторы М. Барщ и А. Колчин). Мощное звучание архитектуры в нем подчеркивало значение пластических элементов, очень конкретно отражающих социально-общественный смысл явления. Это 90-метровый обелиск из серебристого рифленого тита-



100. Д. Митлянский. Памятник погибшим одноклассникам. 1971.
Москва

на, который воспринимается как след, оставленный взмывшей в космос ракеты. На его гранитных устоях помещены бронзовые рельефы, рассказывающие о делах народа, об ученых и первых космонавтах, подготовивших и осуществивших полеты. Фигуры выступают как бы в торжественном шествии, их ритмы вторят главным линиям самого обелиска. Помещенная у основания гранитная фигура К. Э. Циолковского, обратившего взор к звездам, напоминает о силе мысли, труда и воли человека, которому мы обязаны этим замечательным свершением человечества. Правда, органического соединения скульптуры и архитектуры в монументе не получилось — задача сама по себе была слишком трудна и нова. Но в целом он выглядит очень эффектно, завершая аллею Космонавтов, ряд бюстов которой также принадлежит резцу А. Файдыша

(«Главный конструктор С. П. Королев», «Космонавт П. Беляев», «Космонавт А. Леонов», 1966—1967, гранит).

Интересную разработку получает форма обелиска в монументе «Дружба народов», установленном в 1972 году в Ижевске (скульптор А. Бурганов, архитектор Р. Топуридзе). Два крыла 45-метрового обелиска, поставленных под углом друг к другу, образуют внутреннее пространство, в котором один над другим закреплены три рельефа, олицетворяющие Труд, Защиту Родины, Дружбу народов. Нарастание темы при всей динамичности отдельных рельефов идет спокойно и торжественно, как в гимне. Все сливается в стройную композицию, объединенную общим ритмом, однородными декоративными элементами, подчеркивающими глубину пространства, энергию движения фи-



101. М. Аникушин. Памятник героическим защитникам Ленинграда. 1975. Фрагмент

гур. Удачно использованы здесь свойства материала: матовая, не дающая сильных рефлексов, кое-где рифленая сталь обелиска сочетается с медью кованных рельефов, тронутых по контурам легкой позолотой. Возвышающийся над искусственным озером обелиск, связанный с центром города, хорошо виден и из новых его районов.

Существенные аспекты образа раскрываются в портретных памятниках, посвященных выдающимся революционерам, общественным деятелям, писателям и художникам. Интересный результат дали конкурсы на памятники К. Марксу и В. И. Ленину. Памятник К. Марксу, который был заложен в Москве еще в 1920 году при личном участии В. И. Ленина, сооружается в 1961 году по проекту Л. Кербеля (илл. 95). Представленный на конкурс проект привлек внимание стремлением к известной символической. Она возникает из структуры самой композиции: вырастающая из огром-

ной гранитной глыбы полуфигура Маркса монолитна, компактна; в характеристике выделены черты трибуны, несущего массам революционное учение. Слова «Коммунистического манифеста», начертанные на постаменте, уточняют смысл памятника. Монумен, окруженный разнотильными зданиями, лучше воспринимается благодаря тому, что вокруг него создана микросреда, фон, соизмеримое человеку пространство — густая зелень сквера, гранитные стелы с надписями.

Л. Кербель и в дальнейшем работает над образом Маркса. Для родины Маркса, города Карл-Маркс-Штадта в ГДР, он исполняет большую бронзовую голову, установленную на невысоком постаменте как монумент (1971).

Большие проблемы встали перед скульпторами при создании памятников В. И. Ленину для Москвы, Ленинграда и других городов Российской Федерации.



102. М. Аникушин, архитекторы В. Каменский, С. Сперанский. Памятник героическим защитникам Ленинграда. 1975. Ленинград

Особенно активизируется эта работа в связи с 50-летием Советской власти и столетием со дня рождения В. И. Ленина. В ряде конкурсов обнаружились интересные тенденции, свежий, нешаблонный подход к теме. Скульпторы стремились к выражению неповторимо индивидуальных черт вождя, а в ряде случаев — к символике образа. Тема памятника часто понималась очень широко: она определялась углубленной оценкой деятельности вождя, рожденной новым историческим этапом в развитии советского общества, такими понятиями, как «Ленин — вождь нового мира», «Ленин и народ-созидатель», «Ленин и время». Ряд проектов был осуществлен в разных городах Советского Союза и за рубежом. Были созданы памятники Ленину в Железноводске (1966, скульптор Н. Томский), в Саратове (1970, скульптор А. Кибальников), в Уфе (1967, скульпторы М. Бабурин и Г. Левицкая) и в ряде других городов.

Более камерные, даже интимные решения вызвали конкурсы на памятник Ленину для Московского Кремля. Некоторые из предложенных проектов были очень конкретны по теме, в них брались за основу определенные периоды жизни и деятельности вождя. Одни авторы представляли его мыслителем, углубленным в работу, другие — на отдыхе, на прогулке, беседующим. Кроме одобренного проекта В. Пинчука (памятник сооружен в 1967 г., бронза, гранит), были разработаны и другие проекты, осуществленные в различных местах, связанных с деятельностью В. И. Ленина.

В композиции Ю. Поммера для Абакана (1970, бронза, гранит). Владимир Ильич изображен в ту пору, когда он был сослан в Шушенское. Сидящая фигура вылеплена с большой теплотой, конкретность деталей сочетается с пластической обобщенностью целого.

Творческая мысль скульпторов-монументалистов направляется и на крупные, масштабные решения, где требуется осмысление ряда элементов уже не только чисто пластических, но и архитектурно-планировочных, градостроительных. Чтобы вписать памятник в существующий ансамбль или определить его место в будущей застройке площади, скульпторы вводят дополнительные фигуры и группы, развивающие тему памятника и в то же время дающие особый масштаб для освоения пространства, связи со средой. Так, П. Бондаренко, осуществляя памятник В. И. Ленину в Ставрополе (1962, бронза, гранит, архитектор А. Заварзин), фланкирует его двумя пластическими группами («Революция» и «Созидание»), соединив их с трибунами, окружившими монумент.

И. Бродский в памятнике для Новосибирска вокруг главной композиции в четком ритме расставляет фигуры, олицетворяющие революционный народ и строителей наших дней. Это усиливает героическое звучание монумента, создает специальное пространство вокруг него (1970, архитекторы И. Покровский, Г. Бурханов, С. Скобликов).

Оригинально решенная группа борцов со знаменем дополняет памятник В. И. Ленину в Горьком (1970,



103. В. Буякин. Памятник Л. Н. Толстому. 1973. Тула

скульпторы Ю. Нерода и Г. Нерода). Авторы, не боясь нарушить симметрию, свободно располагают группу по отношению к памятнику, осваивая пространство обширной площади, обращенной к набережной Оки.

Очень ответственные художественные и градостроительные задачи решал Н. Томский совместно с архитектором И. Нетером, когда создавал памятник В. И. Ленину для Берлина (1970, гранит, *илл. 96*). Несмотря на то что в его основу была положена идея «Ленин — знамя нового мира», трактовка образа осталась очень конкретной, что вообще характерно для Томского, много работающего над портретом вождя и в станковой, и в монументальной пластике. Положение памятника в пространстве и градостроительные задачи диктовали степень пластического обобщения, исключавшую традиционную форму портретного монумента, требуя четко организованного монолитного скульптурного объема. Воплотив фигуру в массивном гранитном блоке

и слив ее с изображением знамени, ваятель создал образную метафору, помогающую раскрыть содержание произведения. Памятник стал не только идейным, но и композиционным центром нового района города. Его масштаб, силуэт, цветовая гамма соотнесены с окружающей застройкой, специальной планировкой площади.

Всестороннюю разработку получил образ Ленина в творчестве М. Аникушина, принявшего участие во многих турах конкурса на памятник вождю. По его проекту был осуществлен монумент в Ленинграде на Московской площади (1970, бронза, гранит, архитектор В. Каменский). Ленин в первые дни после победы Октября, воодушевленный, окрыленный, — таким увидел скульптор Владимира Ильича и запечатлел его в бронзе. Эмоциональность образа, тонко переданное состояние придали ему неповторимую окраску. Легкое и стремительное движение фигуры хорошо поддержано



104. В. Цигаль. Памятник С. А. Есенину. 1972. Москва

архитектурной частью памятника. Поставленная в центре сложившейся в советское время площади, скульптура внесла новую ноту в этот ансамбль, одухотворила его.

Неподалеку, в этом же районе города, Аникушин вместе с архитекторами В. Каменским и С. Сперанским создает еще один памятник — в честь героической обороны Ленинграда в 1941—1943 годах и разгрома немецко-фашистских войск под Ленинградом в 1944 году, который находится на оси улицы, ведущей от Московской площади к новой части района, отстроенной уже в наши дни (илл. 101, 102). Здесь заново осуществлялась вся планировка, создавался специальный рельеф почвы в соответствии с задуманной композицией ансамбля. Своеобразными пропилеями памятника являются невысокие пилоны, на которых помещены скульптурные группы, олицетворяющие воинский и трудовой подвиг ленинградцев. Это солдаты,

ополченцы, рабочие, женщины. В центре и чуть в глубине — обелиск с фигурами воинов-защитников у его подножия. Несколько ступенек ведут в заглубленный круглый дворик с Вечным огнем и полной драматизма скульптурной группой, рассказывающей о трагических днях блокады.

Подобное развитие темы в пространстве и времени является характерной чертой многих мемориалов, созданных в эти годы. Специфика данного памятника в том, что в нем соединены крупные архитектурные элементы с тонко пролепленными фигурами. Скульптура этого мемориала как бы вобрала в себя опыт Аникушина-станковиста.

Подвиг народа в Великой Отечественной войне — большая тема советского монументального искусства. Русским скульпторам принадлежит ряд выдающихся мемориальных ансамблей, памятников боевой славы, памятников стойкости и мужеству воинов, павших в



105. О. Комов. Памятник А. С. Пушкину. 1974. Калинин



106. А. Белашова. Памятник Н. К. Крупской. 1976. Москва



107. З. Виленский. Портрет Героя Советского Союза М. М. Громова. 1970

битве с врагом. В этой работе особенно отчетливо проявились новаторские поиски монументалистов, их стремление найти такие средства выражения, которые не только донесли бы историческое значение подвига народа, но и раскрыли человеческий, индивидуальный аспект проявленного мужества, любви к Родине.

Баятели смело пользуются реалистической символикой, метафорой, образами-олицетворениями, и в то же время некоторые из них очень конкретно раскрывают тему, включают подлинные исторические реалии в композицию памятника. Именно в сложном единстве этих двух начал и рождаются новые принципы формообразования ансамбля.

При всем разнообразии памятников, посвященных выдающимся событиям истории нашей Родины, героизму советского народа в Великой Отечественной войне, во многих из них на первое место выходит своеобразно понятый синтез архитектуры и скульптуры, обогащенный общей пространственно-планировочной композицией памятника. Эти формы рождаются в тесном творческом соприкосновении с опытом работы над решением подобных задач художниками союзных республик. Используется и опыт социалистических стран, в которых созданы выдающиеся антифашистские па-

мятники там, где война оставила свои трагические следы.

Мемориал, посвященный героическим защитникам Ленинграда на Пискаревском кладбище (1960, архитекторы Е. Левинсон и А. Васильев), имеет симметричную планировку и пластически строгое решение, тяготеющее к классическим памятникам, которыми так богат Ленинград. Фигура Матери-Родины, возвышающаяся в центре, является доминантой всего ансамбля (скульпторы В. Исаева и Р. Таурит, *илл. 97*). Созданная аллегория не отвлеченна, в этом образе узнаются черты простой ленинградской женщины, прошедшей через суровые испытания. Кроме документов музея, помещенного в специальных павильонах при входе, убедительно конкретизируют тему рельефы на гранитной стенке, позади фигуры (скульпторы Б. Каплянский, А. Малахин, М. Харламова, М. Вайнман). В целом создается настроение торжественности, просветленной печали.

Комплекс, сооруженный в 1964—1967 годах на Мамаевом кургане в Волгограде (*илл. 98*), ставит своей задачей показать грандиозный размах сталинградского сражения, его невиданные масштабы, беспримерный массовый героизм советских воинов, их волю к победе. Авторы проекта скульптор Е. Вучетич и архитектор Я. Белопольский, возглавившие коллектив, осуществивший этот памятник (в него входили В. Демин, В. Матросов, А. Новиков, А. Тюренок), стремились к внушительным размерам основных элементов ансамбля, максимальному охвату пространства; применены различные художественные средства, вплоть до звуковых эффектов. Аллегорическое и конкретное все время сочетаются в ансамбле. Эмоциональное напряжение, которое возникает при движении по строго определенному маршруту внутри ансамбля, достигает своей кульминации, когда зритель, пройдя сквозь пропилеи со стенами-руинами и площадь Героев, попадает в Зал воинской славы, украшенный торжественной мозаикой, где посередине горит Вечный огонь. Затем он выходит на верхнюю площадку к главному монументу. Гигантская статуя Матери-Родины с мечом в руке, в развевающихся одеждах господствует не только над Мамаевым курганом, но и над всем городом. Этот комплекс с продуманным сценарием маршрута активно вовлекает в сферу своего воздействия зрителя, создавая у него приподнято-торжественное настроение.

Другой величественный мемориал, посвященный защитникам Брестской крепости, осуществлен скульптором А. Кибальниковым с авторским коллективом (см. главу «Искусство Белорусской Советской Социалистической Республики»). Он тоже внушительен по размерам, но построен на иных принципах.

Авторы мемориалов, применяя каждый раз особые средства выражения, обращенные к массам, находят одну из самых демократических форм монументального искусства, характерную для данного времени.

Разнообразнее становятся решения памятников Славы, Победы. Скульптура в них часто сочетается с традиционной или новаторской формой обелиска. Эта форма, напоминающая острые штыки, в «Памятнике воинам и ополченцам» для Тулы (1968, скульптор Б. Дюжев, *илл. 99*), ритмично повторяясь, организует пространство для двухфигурной композиции, интерес-



108. М. Аникушин. Портрет А. П. Чехова. 1961



109. Н. Никогосян. Портрет С. А. Мартинсона. 1967

но ориентированной по отношению к одной из центральных площадей города.

Четырехгранный обелиск «Памятника Победы» в Калининске украшен внизу выступами с чеканными рельефами, конкретизирующими образное содержание монумента (1970, скульпторы И. Рукавишников, А. Филиппова). Кованый рельеф охватил две стройные вертикали из бетона в «Памятнике павшим за Родину» для Оренбурга (1973, скульпторы Ю. Александров и Ю. Чернов, архитектор А. Андреев).

Значительное распространение получили в 60-е—70-е годы сравнительно небольшие по размерам памятники, отмечавшие те или иные события войны. В лучших из них можно видеть глубокое и разностороннее понимание патриотической темы. Их идейная выразительность и сила воздействия — в личном отношении автора к подвигу. Отсюда и неповторимый творческий ход мысли художника, эмоциональность образа, точно найденное соотношение скульптурных и архитектурных элементов памятника. Эти особенности можно видеть в ряде композиций «Зеленого кольца славы» вокруг Ленинграда (60-е гг.). Многие из них выразительны не только по своим пластическим решениям, но и по удачному расположению в природе («Лемболовские высоты», скульптор Б. Сви-

нин, архитектор Ю. Савченко; «Разорванное кольцо», скульптор К. Симун.

Монументы героям Великой Отечественной войны находят свое место и в городе, вписываясь в архитектуру сложившегося старинного ансамбля: «Памятник Неизвестному солдату» в Москве, «Памятник погибшим воинам» в Горьком. Часто мемориал связан с тем местом, откуда ушли на фронт воины, где они жили, учились. Во дворе одной из московских школ встал небольшой памятник погибшим одноклассникам (скульптор Д. Митлянский). Вылепленные в чуть живописной манере портретные фигуры, поставленные в четком ритме, хорошо смотрятся на фоне кирпичной стены (илл. 100).

Суровые, мужественные ноты звучат в «Памятнике московским ополченцам» (1973, скульптор О. Кирюхин), изображающем шагающих сомкнутым строем бойцов. Лирическую окраску имеет пластический образ архитектурного монумента «Героям-медикам» (1972, скульптор Л. Кербель, архитектор Б. Тхор), поставленного во дворе Московского медицинского института. А многофигурный памятник павшим в боях за Родину для Муромца (1975, скульптор Л. Берлин), четкий по своему ритмическому построению, сдержанно эмоциональный по пластике, прекрасно вписался в массив лесопарка, где он поставлен.

Несмотря на возросшую роль композиций, в которых архитектура выступает наравне со скульптурой, а иногда занимает и ведущую роль в ансамбле, ваятели в ряде случаев используют прежде всего возможности чисто пластических форм. М. Бабурин в памятнике «Слава» для Костромы (1972, бронза, гранит) выражает патриотический порыв наших бойцов в форме, приближающейся к классической аллегории.

Конный монумент не столь распространен в рассматриваемый период. В основном это осуществление замыслов, зародившихся в предшествующее время. Так, в 1973 году осуществлен памятник фельдмаршалу Кутузову в Москве (скульптор Н. Томский, архитектор Л. Голубовский). Он поставлен у здания Панорамы Бородинской битвы и составляет часть возникшего здесь ансамбля. Автор изобразил полководца в окружении героев Отечественной войны 1812 года, поместив их у пьедестала памятника.

При общей тенденции к многообразию применяемых форм значительное место в монументальной скульптуре занимают портретные фигуры, широко распространенные в предшествующий период. Но и в памятниках такого рода заметно стремление к разнообразию, большей пластической выразительности. Одним из первых в этом ряду стал памятник М. Ю. Лермонтову для Москвы (1964, скульптор И. Бродский, архитекторы Н. Миловидов, Г. Саевич). Авторы, найдя верный мотив движения и лаконично решив фигуру, окружают цилиндрический постамент специальной площадкой и ставят на одной из ее сторон гранитную скамью с рельефом.

По-разному подошли скульпторы к образу Л. Н. Толстого в конкурсах на памятник великому писателю (конец 50-х гг.). В результате было отобрано два проекта — А. Портянко для Москвы и В. Буякина для Тулы. Более удачен второй проект, который был осуществлен в 1973 году (илл. 103). Интересна сама мысль автора изобразить писателя идущим, сосредото-



110. М. Вайнман. Портрет девушки. 1967



111. Ю. Александров. Портрет геолога Н. Дойникова. 1960

точно всматривающимся вдаль. Вылепленная крупными объемами фигура имеет выразительный силуэт с главных точек зрения, хорошо найдены пропорции низкого продолговатого постамента (архитектор А. Колчин).

В целом можно сказать, что наряду с композиционным разнообразием и удачными синтетическими решениями в отдельных памятниках можно видеть и достаточно убедительную психологическую характеристику. Важную роль здесь сыграло стремление к более глубокому представлению о творчестве выдающихся писателей, поэтов, художников. В пластической передаче образа четче прослеживается связь между личным и общественным, интимным и публицистичным, чувством и долгом. Поиски психологически сложного образа идут и в станковом, и в монументальном искусстве.

Склонность к психологической разработке образа, движение от конкретного к символу появились у

В. Цигаля уже тогда, когда он работал над «Памятником генералу Карбышеву» для Маутхаузена (1963, мрамор). Позже, работая над образом С. Есенина, скульптор стремится к детальной, богатой нюансами разработке образа. Он лепит несколько вариантов портрета поэта, настойчиво ищет убедительное движение фигуры. Памятник (1972, архитекторы С. Вахтангов, Ю. Юров, *илл. 104*) удачно поставлен в одном из новых жилых районов Москвы. Специально созданный природный фон придает фигуре романтичность, окрыленность, тоньше воспринимаются оттенки настроения, выраженные в лице поэта.

Показательна работа О. Комова над образом А. С. Пушкина. В ней проявился свежий, нешаблонный подход к теме, соединивший и историчность, и современное представление о поэте. Скульптор начал с небольших жанровых композиций, вводя в них антураж эпохи, добиваясь достоверности каждой детали («Пушкин», «Пушкин и Пущин», «Пушкин на прогулке», 60-е гг.). В портретной характеристике ему удается достичь выражения тонких душевных состояний. Возможно, поэтому так убедительны памятники Пушкину под Кишиновом (1972) и в Калинин (1974, *илл. 105*). Та интимность, та «частица среды», которые заключала сама пластическая композиция памятника, получают при его осуществлении смысловое развитие в реальном окружении.

Станковые и монументальные формы скульптуры в рассматриваемый период выступают в тесном взаимодействии, плодотворно влияя друг на друга. Одни и те же мастера работают в той и другой области. Портретисты стремятся глубже, всесторонне раскрыть характер человека на новом этапе развития советского общества. Виды и формы портрета очень разнообразны, заметно обогащение его новыми композиционными приемами. Идут непрерывные поиски художественных средств для убедительного раскрытия важных аспектов личности, во многом становится богаче палитра передаваемых чувств. Все меньше и меньше в этом жанре становится штампа, внешней представительности, парадности.

Наряду с новаторскими поисками продолжают развиваться и традиционные линии портрета. Зорко всматриваясь в лицо модели, наблюдая его, как правило, в спокойно-сосредоточенном состоянии, скульптор находит в этом самоуглублении бесконечные оттенки. Художники используют традиции русского и западноевропейского портрета начала XX века, развивая в то же время все ценное, накопленное советским портретом предшествующего периода.

Опытные, заслуженные мастера, имеющие за плечами немалые достижения, решают новые творческие проблемы. Живым носителем традиций оставался старейший русский скульптор С. Коненков. В 60-е годы он создает ряд интересных композиционных портретов: «Н. В. Гоголь» (1961, мрамор), «А. В. Луначарский» (1966, мрамор) и особенно «Портрет А. А. Блока» (1969, мрамор), выделяющийся тонким пониманием личности поэта и его эпохи.

Оттачивает свое мастерство Г. Кепинов. Скупыми средствами он умеет выразить творческое напряжение, вдохновенность, тонкую интеллектуальность, ему прекрасно подчиняется такой материал, как бронза («Н. Я. Мясковский», «С. С. Прокофьев», 1959—1960).



112. Д. Шаховской. Камчатские рыбаки. 1959

По-прежнему верна методу углубленного психологического анализа С. Лебедева. Ее работы — «Э. д'Астье де ла Вежери» (1960, гипс), контррельефный «Портрет Б. Л. Пастернака» (1963, известняк) — необычно метки и правдивы по характеристике.

Многообразен в своих психологических исследованиях И. Слоним, в 60-е годы он создает лучшие портреты. У него нет четко выраженной единой системы, установившихся пластических приемов. Каждая модель вдохновляет его на свободный выбор манеры лепки и обработки материала. Несколько импрессионистическим кажется «Портрет И. Г. Эренбурга» (1960, гипс), но в нем прекрасно передано главное в характеристике писателя — живой аналитический ум. Высеченный в камне «Мужской портрет» (1966, известняк) отличают ясность формы, чистота линий; мелкие сколы поверхности создают «рябь» мазков, выявляют как бы внутренние пульсирующие ритмы. А в «Портрете П. Г. Антокольского» (1970), созданном для бронзы, скульптор вновь возвращается к аналитическому видению, строя характеристику на контрастных сопоставлениях.

Совершенствуется мастерство З. Виленского. Он в большей мере исходит из определенного состояния модели, выражения лица, мимики. Интересен цикл портретов, посвященный первым Героям Советского Союза, отважным летчикам, ставившим рекорды в предвоенные годы («М. М. Громов», *илл. 107*, «В. К. Коккинаки», 1968, бронза). В мужественных лицах Виленский видит и жизненный опыт, и сохраненную энергию, и оптимизм.

Тонкий психологический анализ, аналитический метод познания личности не исключают цельного воплощения образа, значительного пластического обобщения. Это можно видеть на примере работ ряда ленинградских скульпторов.

К поэтизации образа стремится М. Вайнман. Исходя из общей характерности модели, ее внутреннего строя и в зависимости от этого, скульптор выбирает различный материал и способы его обработки. В «Портрете девушки» (1967, *илл. 110*) при сохранении целостности блока дерева он легкими сколами обрабатывает поверхность, благодаря чему создается ощущение живописности и от этого — переменчивости выражения.



113 Б. Пленкин. Подручный сталевара Сергей Арчуков. 1975

В последующих портретах Вайнман все решительнее идет к обобщению и, сохраняя свежесть первого впечатления, синтезирует характерное, что дает ощущение длительности переданного состояния. Высеченный в граните «Портрет композитора А. Петрова» (1964) дан цельной крепкой обобщенной формой, но в нем запоминаются и детали — чистые линии ясного лба, изгиб по-детски припухлых губ. Ко все более уплотненной, сгущенной форме идет скульптор в портретах из бронзы («В. В. Епишев», «М. А. Трофимов», оба — 1972).

Применяя свой метод осмысления натуры, стремясь к ясности архитектурного построения и сохраняя при этом живую лепку, передающую свежесть первого впечатления, работает Б. Каплянский. «Портрет рабо-

чего Голубева» (1972), точно взятый по соотношению объемов, уплотненный по лепке, раскрывает характер сильный, мужественный и вместе с тем глубоко человеческий.

Не столь смело обобщают натуру другие скульпторы, но их портреты ценны переданным ощущением жизненности, непосредственности восприятия модели. Чувствуется подлинная увлеченность, любовь к своему герою в серии портретов рабочих ленинградского завода имени С. М. Кирова у Н. Кочукова («Портрет А. Кибисова», 1970; «Портрет сталевара И. Сидорова», 1968).

После исполненного в матвеевском стиле «Портрета слесаря А. Андреева» (1960) А. Черницкий лепит в более живописной манере «Портрет Николаева» (1972), «Портрет матери» (1964, бронза), добиваясь выражения, может быть, мимолетного, но яркого чувства человека.

Эмоциональны портреты Л. Эйшлина. Он обращается и к образу современника («И. Медведев», 1964, чугун), и к историческому портрету («В. А. Антонов-Овсеенко», 1975, гипс), прибегая в последнем случае к развернутому композиционному решению.

Все глубже становятся характеристики в портретах Н. Никогосяна. От разнообразных композиционных приемов, работы в различных материалах, иногда внешней декоративности он приходит к более скупому отбору пластических средств, из материалов предпочитает бронзу. Теперь художник больше фиксирует внимание на внутренней жизни модели, прослеживает в малейших изгибах ее психологию. Все чаще привлекают его люди интересной творческой судьбы, богатого жизненного опыта («Академик В. А. Фок», 1966; «Художник В. Г. Бехтеев», 1970), порой он много раз обращается к одной и той же модели, познавая ее все глубже и многостороннее. Не раз воплощает он черты классика армянской поэзии А. Исаакяна и от несколько внешней декоративности приходит к углубленному психологическому портрету, строгому по композиции. Сохраняя остроту психологического анализа, передавая многогранность характеров, художник в последнее время стремится к большему обобщению, даже монументальности формы, достигая этого особым путем. Живописная экспрессивная лепка не мешает в «Портрете С. Мартинсона» (1967, бронза, илл. 109) выявлению главных объемов, точно выверенных контуров, меняющих свою выразительность с различных точек зрения. Этим же путем приходит Никогосян к созданию убедительного образа сначала в станковых композициях, а затем и в памятнике великому писателю и просветителю армянского народа Микаэлу Налбандяну (см. главу «Искусство Армянской Советской Социалистической Республики»).

Вообще для данного периода характерно тонкое понимание исторического образа, воссоздание его по воображению и на основе тщательного изучения документального материала. Художники стремятся объективно познать характер героя и в то же время не скрывают личного к нему отношения.

Проникновенно, на основе выношенной, складывающейся годами пластической концепции создает А. Матвеев свою Пушкиниану, глубоко содержательную, сдержанную и строгую по форме. В статуе «А. С. Пушкин» (1960, гипс) при всей уравновешен-



114. В. Вахрамеев. Люди космоса. 1972

ности композиции, гармонии форм — огромное внутреннее напряжение и драматизм. Это Пушкин последних лет жизни, осознавший свой творческий подвиг, стойчески принимающий испытания судьбы. Всегда остро звучащая в произведениях Матвеева тема призвания художника, его нравственного долга получила здесь убедительное выражение. Этот образ Пушкина стал в ряд интересных исследований характера и явился одним из самых поэтических воплощений русского гения.

Особое понимание задачи исторического портрета можно видеть у Е. Белашовой, расширившей в 60-е годы тематику своих произведений, развившей и обогатившей свои пластические приемы. В основе изображения человека у скульптора часто лежит значительная общественная идея, но обычно она сплавляется с личным, даже интимным. И лиризм, и эпическая широта концепции отличают ее живописно вылепленный «Портрет Фридерика Шопена» (1970, бронза). В разных композициях воплощает Белашова образ Н. К. Крупской, вплоть до монументального памятника. Одним из лучших является бронзовый бюст 1964 года. В контрастном развороте даны голова и плечи, на которые накинута свободная, с мягкими

складками драпировка. Тонко вылеплены руки. Весь облик юной Надежды Константиновны, несмотря на серьезность и строгость, кажется романтическим. Эти же черты в памятнике Крупской для Москвы (илл. 106). Новых успехов достигает Белашова и в раскрытии образа Пушкина. В портрете, предназначенном для установки на Черной речке, месте дуэли поэта, динамичная, с резко сокращающимися планами композиция создает напряженно драматический образ (1964, бронза). В лучших произведениях Белашовой развиваются принципы пластики А. Голубкиной.

Особенно значительны достижения в портретном жанре у М. Аникушина. Его работы в области исторического портрета часто связаны с созданием образа современника. Увлечение пушкинской темой, начавшееся в 50-е годы, привело его к созданию интересного «Портрета Усовой» (1961, бронза), современной представительницы рода Пушкина, в которой скульптор увидел по-особому преломленные черты ее гениального предка. Смелой динамикой пластических масс создается впечатление гордого взлета, сдержанного внутреннего порыва. Большая идея освещает «Портрет А. П. Чехова» (1961, илл. 108). Убедителен светлый, лирический, одухотворенный образ молодого писате-



115. А. Пологова. Портрет лесника Савченко с семьей и дикой уткой. 1963. Фрагмент

ля. В текучей, как бы подвижной массе объема нет резких акцентов, лепка удивительно тонка и живописна, поэтому образ полон жизни, внутреннего движения. Новые поиски Аникушина можно почувствовать в «Портрете Р. Глиэра» (1960, бронза), «Портрете А. Иоффе» (1964, бронза), сидящей портретной фигуре Н. К. Черкасова (1973, бронза), где скульптор заостряет, подчеркивает характерное в модели; отсюда и разнообразие в композиционных приемах.

Как мы уже говорили, у многих портретистов работа в станковых и монументальных формах идет параллельно. Поэтому их подход к задачам портретирования отличается широтой, масштабностью. Вместе с тем ваятели продолжают решать и чисто психологические задачи, ищут новые, более тонкие средства выражения.

Образ В. И. Ленина вызывает неизменное внимание портретистов в это время. В станковой скульптуре можно заметить попытки раскрыть такие стороны многогранной личности Владимира Ильича, которые рань-

ше лишь намечались в отдельных произведениях. Часто изображение имеет конкретный сюжет, связано с определенным периодом жизни вождя, иногда это вызывает ощущение интимности, камерности окружающей атмосферы. Особенно привлекает художников образ Ленина-мыслителя.

Одним из первых в 60-е годы убедительно воплотил эту тему А. Кибальников («В. И. Ленин», 1961, мрамор), опиравшийся во многом на работы Н. Андреева. Интересно задумана композиция Е. Вучетича «Мечты» (1970, мрамор). С большой теплотой, целно решив композицию в граните, воссоздает образ В. И. Ленина А. Егоров (1970). Удачна работа П. Бондаренко «В. И. Ленин» (1969, дерево). В. Пинчук продолжает свой многолетний труд, исполнив ряд портретов вождя, где интимные черты не уводят в сторону от главной темы: «Ленин — великий общественный деятель» («В. И. Ленин», 1964, гипс).

Было бы неверно сказать, что художников привлекает только камерный образ Владимира Ильича. Строгие, решительные формы «Портрета В. И. Ленина» из нержавеющей стали, исполненного в 1966 году Ю. Неродой и Г. Неродой, выявляют историческое величие образа, волю вождя.

Различные аспекты ленинской темы разрабатываются Н. Томским. Нередко он мыслит образ как часть большой композиции, воплощая его и в круглой скульптуре, и в рельефе (конец 60-х — начало 70-х гг.). Новые качества проявляются и в ряде других портретов Томского. Показательны в этом отношении его работы «А. Н. Косыгин», «А. А. Гречко» (1977, бронза), в них можно видеть признаки парадного бюста. Но это не мешает автору углубляться в психологическую разработку образа, использовать богатые возможности станковых форм.

Непосредственно из работы над проектом памятника рождаются портреты В. И. Ленина у В. Цигалю, которые становятся все более многогранными по характеристике («В. И. Ленин», 1964). Поиски Цигалю в портретном жанре идут в самых различных направлениях. В портрете Д. Б. Кабалевского (1964), используя приемы живописной лепки, скульптор достигает большой экспрессии, выражает особенное состояние внутреннего беспокойства художника. Драматична «Анна Франк» (1968) — композиция, решенная крупными обобщенными объемами. А в некоторых работах Цигалю есть заостренность, даже некоторая доля гротеска («О. К. Комов», «С. Рабинович», 1975).

Еще больше разнообразия, но скорее тематического порядка, в портретных работах Л. Кербеля. Его резец запечатлевает людей самых разных профессий, общественного положения, характеров; он лепит и соотечественников, и зарубежных друзей. В модели он стремится выявить прежде всего индивидуально-неповторимое, но вместе с тем передать типические черты современного прогрессивного деятеля — волю, активность мысли («Пьетро Ордженто», 1964, бронза; «Доктор Больц», 1974, бронза). Увлеченный темой космоса, скульптор лепит портреты летчиков-космонавтов и с особенной любовью работает над образом Юрия Гагарина, добиваясь в отдельных композициях цельности, обобщенности («Ю. Гагарин», 1967). Новые стороны раскрывает он и в ленинской теме, к которой постоянно возвращается («В. И. Ленин», 1964).

В целом же портрет широкого общественного звучания, героической тональности в 60-е — 70-е годы не получил столь большого распространения, как, например, в военный период. Однако важно, что героические черты, гражданская значимость лучших произведений — это результат глубокого, объективного анализа характера личности.

Очень серьезно добиваясь нужного обобщения, работает над изображением выдающихся деятелей Советского государства А. Стемковский. В «Портрете Ф. Э. Дзержинского» (1968, чугун, бетон), укрупненном в размере, использованы строго отобранные пластические средства. Скульптор акцентирует самое главное, не лишая образ многогранности. Многогранны по характеристике, тонко разработаны по пластике «Портрет Н. И. Подвойского» (1967), «Портрет В. В. Куйбышева» (1976).

На основе сохранившихся этюдов, вылепленных с натуры, многолетней работы, неоднократного возвращения к теме Н. Нисс-Гольдман выполняет «Портрет В. Р. Менжинского» (1969, бронза), достоверный в деталях и вместе с тем раскрывающий типические черты революционного деятеля.

Содержателен «Портрет Л. И. Брежнева» (1976, бронза), исполненный В. Думаняном. Простой по композиции, он привлекает тонкой пластикой. Думанян интересно выступил как портретист в 60-е годы, утверждая своим творчеством новый подход к изображению. Смелое построение, использование выразительности жеста можно видеть в композициях «Д. Д. Шостакович» (1964, гипс), «В.-А. Моцарт» (1964, гипс), открывавших серию «музыкальных» портретов скульптора. Эти принципы были развиты в «Портрете С. С. Прокофьева» (1967, бронза); подвижное равновесие масс создает здесь ощущение активного творческого состояния композитора. В 70-е годы у Думаняна появляются и более традиционные, но не теряющие остроты характеристики портреты («Г. К. Жуков», 1970, бронза; «Портрет Шомоди», 1970, бронза).

Точны и остры характеристики Р. Мурадяна в композиционном портрете, где при подчеркнутой архитектурности и обобщенности выражен и трепет мгновения, неповторимость настроения модели («Портрет композитора Э. Хагогортыана», 1977, бронза).

Композиционный портрет, иногда многофигурный, с ясно выраженной сюжетной основой, стал утверждаться в скульптуре в начале рассматриваемого периода. Его появление было обусловлено стремлением ваятелей к раскрытию разных сторон личности, желанием в большей степени показать связи человека с миром. При этом усиливаются элементы жанровости. Для портрета характерны развернутое композиционное решение, пространственность, ритм крупных пластических масс, четкость и выразительность силуэта.

Первое появление этих черт можно ясно видеть в портретах Ю. Александрова «Геолог Н. Дойников» (илл. 111), «Геолог Г. Файнштейн» (1960, гипс), которые несут в себе характерные, очень привлекательные черты современника — человека волевого, не боящегося трудностей, наделенного ярким интеллектом. Не случайно скульптор обращается к полуфигурному портрету, что дает возможность передать осанку человека, характерность жеста. Лаконизм, черты своеобразной плакатности отличают «Камчатских рыбаков» Д. Ша-



116. Т. Соколова. Марина Цветаева. 1969

ховского (1959, илл. 112). Почти погрудное изображение трех рыбаков воплощено в крупных, кованных из меди объемах. Группа интересно раскрывается при круговом обходе композиции. Новые качества проявились и в «Портрете тренера А. И. Чернышева» (1964), исполненном Ю. Черновым. Вырезанный в дереве компактной массой, он достаточно дифференцирован в деталях и по-разному читается с различных точек зрения, передавая то волнение и напряжение, то большую внутреннюю собранность человека спорта.

«Стихи» (1965) Т. Каленковой, «Астроном Т. Хромов» (1964) Г. Шкловского, «Плотник» (1969) А. Древина — в каждом из этих портретов по-своему проступает сюжетное начало, и оно помогает раскрытию существенных сторон изображенных людей.

В непортретной станковой скульптуре происходят в это время значительные сдвиги, идут напряженные по-



117. В. Стамов. Звеньевая Клава. 1972

иски, ощущается стремление постигнуть новые явления действительности, найти им убедительное пластическое выражение. Она охватывает более широкий, чем прежде, круг тем, выявляет новые связи человека с окружающим миром.

Сталкиваясь с многообразием жизни, художник, естественно, отбирает для своих произведений самое главное, существенное, с его точки зрения, иногда очерчивая своего героя ярко и выразительно, но подчас и односторонне, схематично. Так называемый «суровый стиль», более определенно проявившийся в живописи и графике, коснулся и скульптуры. Пластические ком-

позиции 60-х годов, особенно их первой половины, как правило, четко и обобщенно вылеплены с выявлением архитектурной основы вещи. Большинство из них имеет явно выраженную фронтальную ориентацию. Герой как бы демонстрирует свою волю, устремленность, интеллектуальные качества, впрочем, достаточно сдержанно.

Стремление к обобщению, лаконизму у многих скульпторов сочетается с вниманием к характерному в самой натуре, интересом к внутренне наполненному жесту. В небольших работах, исполненных О. Кирюхиным, чувствуется наблюдательность автора: тонко уловлен им типаж молодежи 60-х годов, ее тяга к романтике, осознанному выбору своего места в жизни. В «Романтиках» (1961), изображающих молодых участников комсомольскихстроек, скульптор как бы откровенно любит своих героев, и это чувство передается зрителю. В его композициях «Стихи» (1964, гипс), «Трактористы» (1972, бронза), «Сенокос» (илл. 122) тоже явно выступает сюжетное начало.

На четком ритме объемов, координации движений двух фигур, меняющейся выразительности силуэта построена группа Ю. Нероды «Керамисты» (1960).

Хорошо найден типаж современных представителей рабочего класса в произведениях Б. Пленкина. Лучшие композиции посвящены труженикам Ижорского металлургического завода, где скульптор исполняет немало этюдов с натуры. Поэтому так убедительны по движению, по найденному жесту его «Рабочий» (1969, бронза) и «Подручный сталевара Сергей Арчуков» (1975, бронза, илл. 113).

Отойти от натурного этюда и добиться нужного обобщения — над этой проблемой работают и другие ваятели, связавшие свое творчество с производственной темой. Успехи в этом отношении можно отметить у В. Авакяна («Рабочая трибуна», 1975), Ю. Гришко («В прокатном цехе», 1977), А. Ефременко («Молодые строители», 1974).

Изучая своих героев в самой гуще жизни, художники часто создают циклы произведений, посвященные одной теме. Наблюдая работу грузчиков в северном порту, Ю. Чернов лепит оригинальные станковые композиции, в которых хорошо переданы трудовой ритм, ловкость и сноровка рабочих («В Мурманском порту», 1961, гипс; «На стройке», 1961, бронза). Из поездки по горному Алтаю скульптор привозит ряд произведений — «Девушка из горного Алтая» (1964, ковванная медь), «В алтайском селе» (1964, бронза), где чувствуется любовное отношение к натуре. У скульптора формируются особые пластические приемы: лепка становится более живой, конкретной. «Рабочий» (1964) интересен стремлением к обобщению, но он и несколько схематичен. Среди произведений 70-х годов выделяются выполненные в бронзе портретные изображения первого космонавта СССР Ю. А. Гагарина (илл. 123).

Свои впечатления вынес из поездки по Алтаю О. Комов. Ощущение тишины, слияния с природой вызывает его композиция «Алтайская семья» (1963), где ритмы, контуры сидящих фигур ассоциируются с плавными очертаниями гор, окружающих людей. Компактна, слита с камнем фигурка «Девочка-монгол» (1963). Созданная же чуть позже композиция «Мальчик с собакой» (1964, бронза), подкупающая большой



118. В. Рыбалко. Бамовец. 1977



119. М. Харламова. Юность. 1969

искренностью чувств, наоборот, отличается широким охватом пространства.

Уже в 60-е годы обнаруживается одна из интересных тенденций в скульптуре. Особыми средствами авторы часто пытаются передать пейзаж, ту природную среду, в которой действует человек. Ранняя вещь такого рода — «Тундра» (1960, гипс) В. Вахрамеева. Изображая двух северных охотников, скульптор ставит их так, что возникает ощущение сильного ветра, которому сопротивляются люди. Подобные задачи, но с большим вниманием к самому скульптурному объему решает Вахрамеев в «Геологах» (1964, гипс). В дальнейшем соотношение объема и пространства в композициях скульптора становится еще более активным. В «Людях космоса» (1972, кованая медь, *илл. 114*) он

дает почувствовать среду, в которой находятся парящие в невесомости фигуры. В «Хирургах» (1974) как бы повисшее в пустоте ложе с больным поддерживается лишь в соприкосновении с фигурами людей, борющихся за его жизнь.

Ощущение пейзажа, активность среды теми или иными средствами создается во многих произведениях, в основном многофигурных, таких, как «Песни» Д. Митлянского, «У реки» Н. Богушевской, «Телятница» И. Тенеты, «Разведка возвращается» О. Иконникова, «У моря» М. Шмакова (начало 60-х гг.).

В 60-е годы и особенно в начале 70-х намного расширяются тематика, диапазон чувств, настроений, внутренних состояний, которые передает скульптура. Повседневные мотивы, взаимоотношения людей, темы



120. Л. Баранов. М. В. Ломоносов. 1975

материнства, детства, игры, театральные сюжеты воплощаются во многих композициях, иногда с ярко выраженными чертами декоративности.

Своеобразны работы А. Пологовой. Освоив уроки А. Матвеева, его принципы конструирования фигуры, она постепенно уходит от уравновешенности и гармонии ко все большей экспрессии, стремясь выразить сложность, динамику современного мира. Ее фигуры активно взаимодействуют со средой, объемы пронизываются прихотливыми ритмами, которые иногда деформируют и саму форму. Но есть в творчестве А. Пологовой и иная линия. «Портрет лесника Савченко с семьей и дикой уткой» (1963, *илл. 115*) и «Мальчик, которого не боятся птицы» (1964, керамика) открывают в ее творчестве мотив единения человека с природой, хотя и здесь гармония достигается довольно сложными пластическими приемами — осо-

бым взаимодействием фигур или положением в пространстве одной фигуры. Скульптор часто применяет цвет, который в основном выполняет конструктивные функции, акцентируя нужные объемы. Глубинные импульсы, определившие выразительный жест, передаются Пологовой в портретах («Портрет Б. П. Кочейшвили», 1977, дерево; «А. В. Салнит», 1977, кованая медь).

Расширение арсенала художественных средств, обращение к различным традициям вплоть до древнерусской пластики, деревянной игрушки, народной резьбы по дереву очень характерны для рассматриваемого периода. Возрастает интерес к дереву как пластическому материалу. От народных традиций в этой области идет в своем творчестве М. Воскресенская, перенимая в какой-то мере опыт С. Коненкова. Она хорошо чувствует блок дерева, видя в нем будущую фигуру, и подчиняет его заданному ритму композиции. Характерна эволюция, которую проходит скульптор в 60-е и в начале 70-х годов. На ранних этапах она создает собирательные образы, применяя крупные, чуть рубленные формы, обобщенный силуэт («Целинница», 1961; «Голова солдата», 1964). Со временем ее пластическая манера становится дифференцированнее, объем как бы вбирает живые черты натуры. Бережно и нежно вырезанная в стволе липы «Обнаженная» (1969) кажется пронизанной светом и теплом. Органично использован изгиб ствола в «Душе» (1971), передающий и крепость девичьей фигуры, и ее чуть угловатую грацию. Как подвижна пластическая система Воскресенской, можно видеть и по композициям, созданным после поездки в Среднюю Азию в начале 70-х годов. «Узбек», «Тюбетейки», «Шахриябзские халаты» не только метки по наблюдаемым мотивам, пониманию национального колорита, но и воплощены в очень убедительной, как бы родственной им пластике. Своеобразно, с большим вкусом и тактом применяет Воскресенская цвет. Он у нее и содержателен, и декоративен, и хорошо сочетается с фактурой дерева. Иногда это легкая подцветка, иногда почти графический орнамент, иногда пышный цветистый узор в народном духе. Интересно работает Воскресенская и в других материалах. Выполненные в бронзе портреты («Мастер Павел», 1970; «Игорь Попов», 1977) отличаются психологизмом, тонко прочувствованной пластикой.

Дерево является излюбленным материалом у ряда скульпторов. М. Смирнов с большим пониманием его специфики прекрасно передает жанровые сцены («Русская песня», 1969), обнаженную натуру («Ожерелье», 1970). Иногда в его небольших однофигурных и многофигурных композициях ощущаются окружающий пейзаж, бескрайние просторы Родины («Лодка», 1971; «У Енисея», 1975; «На плоту», 1975). В лучших вещах Смирнова — задушевность, чисто русская широта и напевность формы.

По-своему использует дерево Т. Соколова. Ее работы современны, остры, иногда проникнуты легкой иронией или юмором. Особенно близки ей образы подростков, молодежи, автор зорко видит сочетание природного, естественного с современной модой, иногда чуть смешной, иногда даже нелепой, делающей подростка как бы участником некоего карнавала. Соколова смело строит свои композиции, уверенно режет дерево как бы слоистыми плоскостями, передавая стройность или

угловатость фигур, падающие на плечи волосы, мягкие складки одежды. В таких работах, как «Подросток» (1972), «Подруги» (1971), при некоторой иронии сохранено теплое отношение к своим моделям. Отдельные вещи Соколовой драматичны. В портрете Марины Цветаевой (1969, кованая медь, *илл. 116*) передается большое духовное напряжение, при остроте силуэта объемы уплощены, изображение прижатых к груди рук дано почти рельефом.

С большой экспрессией выполнены работы Н. Жилинской, она много экспериментирует, использует различные материалы, применяет цвет. Интересна по мысли композиция «Взрослые и дети» (1963), где большие фигуры — из кованого железа, а детские — из гипса с подцветкой. Удачен «Портрет В. А. Фаворского с детьми» (1961). Композиции Жилинской 70-х годов усложняются, становятся излишне экспрессивны, рваные формы порой мешают прочтению содержания. Динамичен строй декоративных, окрашенных густым слоем краски скульптур, построенных на учащенном ритме угловатых форм («Цирк», «Пейзаж», 1970-е гг.).

К своеобразной экспрессии стремится Л. Берлин. Четко построенная, чуть плакатная «Бригада коммунистического труда» (1961) несет в себе следы «сурового стиля». Различными средствами скульптор старается раскрыть захватившую его тему завоевания космоса, иногда прибегая к надуманным конструкциям. Более удачна композиция «В космос» (1964), где есть попытка создать образ народа-созидателя. Символике, к которой стремится Берлин, иногда мешает прямолинейность мотива, схематизм лепки. Эти недостатки преодолены в фигуре солдата (1975) для монумента в Муроме, обобщенная пластика скульптуры лаконична и убедительна.

Более эмоциональная живописная лепка, не столь жесткая схема построения отличают произведения Д. Митлянского. Ему нельзя отказать в наблюдательности, в метких психологических характеристиках. Интересно задумана скульптурная группа «Люди» (1974), где портретные фигуры с очень индивидуальными жестами, движениями поставлены на различных постаментах, как бы утверждающих их неповторимость. Правда, группа не воспринимается как единое целое. Привлекают оригинальностью замысла небольшие композиции, в частности «Художники», где мастера изображены за работой или у своих широко известных произведений («Скульптор Варга», «Живописец Попков», обе — 1972). Изображая фигуры в интерьере, Митлянский создает для них как бы сценическую площадку. Но порой ему мешает недостаточно четкая организация скульптуры в пространстве, а иногда и приблизительность лепки.

Интересные композиционные решения, тонкая пластическая проработка формы отличают работы Л. Кремневой 70-х годов («Зеркало», 1977, *илл. 121*; «Портрет Анны Ахматовой»).

Хотя до сих пор мы говорили о станковых произведениях не только московских ваятелей, можно все же из вышесказанного вывести некоторую общность в тенденциях развития так называемой московской школы. Разнообразие тем, зорко подмеченные мотивы, склонность к свободному пластическому рассказу, созданию сложных композиций характеризуют многие ее произведения. Выявив главные признаки натуры, почувство-



121. Л. Кремнева. Зеркало. 1977

вав основной композиционный мотив, скульпторы-москвичи часто связывают это с определенной жизненной ситуацией, внешним действием, как бы мысленно включая в него фигуры. Поэтому у них часты многофигурные построения, особая организация внутреннего пространства, где интересно разрабатывается не только сюжетная, но и пластическая связь между фигурами. Конечно, это не значит, что в Москве создаются только такого типа работы. Скульпторы пользуются разнообразнейшими средствами, сосредоточивая свое внимание и на более монолитных, часто однофигурных композициях. Но и здесь, как правило, акцентируется характерность жеста, часто ярко выражено движение. Используются, как мы видели, самые различные материалы, от бронзы и камня до дерева, шамота и бетона. Лепка также очень разнообразна: она бывает лаконичной, жестковатой, даже схематичной или, наоборот, мягкой, чуть расплывчатой, создающей несколько рыхлую фактуру.

Если говорить о непосредственных традициях русской и даже московской школы, то можно назвать такие имена, как А. Голубкина, С. Коненков. В меньшей степени ощущается влияние пластики А. Матвеева, оно выступает как бы преломленным сквозь твор-



122. О. Кирюхин. Сенокос. 1975

чество тех мастеров, которые были учителями скульпторов младшего поколения.

Более непосредственно продолжают матвеевскую школу пластики ленинградские ваятели, и прямые его ученики, и более молодые, попавшие в общую атмосферу творческих поисков. Заметим сразу, что для Ленинграда эти традиции не единственные, здесь сильно влияние классицизма, вплоть до академических его вариантов. Гораздо реже обращаются ленинградские скульпторы к пластике допетровской эпохи и к народному искусству.

Активно работают ленинградские ваятели среднего и старшего поколений: А. Стрекавин, А. Игнатьев, М. Вайнман, В. Стамов, В. Рыбалко, Л. Холина, Б. Каплянский, А. Малахин, Н. Могилевский. Всем им присуще внимательное, бережное отношение к натуре, всестороннее ее изучение, пути, которыми они идут от натуры к обобщению, более или менее сходны. Но каждый из них представляет своеобразную творческую индивидуальность, по-своему решающую те проблемы, которые ставит перед ними время.

Некоторой статичностью отличались работы А. Стрекавина 50-х годов. Исполненный им в 1967 году «Матрос Железняк» отмечен новыми качествами. Хотя фигура также строго построена и замкнута по композиции, ее статичность нарушена активно выраженным движением и асимметричной постановкой на постаменте неправильной формы.

Наделенный лирическим складом дарования, В. Стамов по-особому претворяет натуру, соединяя сюжетное начало с тонко прочувствованной пластикой. Высеченная из известняка «Девочка с книгой» (1964) свободно развернута в пространстве и в то же время замкнута по состоянию. Одухотворенная пластика, выразительность силуэта делают убедительной символику «Девочки с голубем» (1969). В ней есть черты декоративности, развитые в некоторых монументальных и монументально-декоративных работах Стамова («Солдат»

для памятника в Колпино, 1970—1971; рельефы для музыкальной школы в Ленинграде, 1972). Но все же главное для скульптора — работа над станковыми композициями, стремление претворить натуру в тонкий поэтический образ. Одна из лучших его вещей — «Звеневая Клава» (1972, илл. 117) — очень проста по пластическому мотиву. Это свободно стоящая фигура, полная спокойствия и сосредоточенности, но сдержанная сила чувств, выраженная одухотворенной лепкой, рождает ощущение внутренней активности девушки.

Лиричны и произведения В. Рыбалко, но у нее более мужественная, энергичная пластика, а некоторым вещам свойственна и декоративность. Она выявляет прежде всего архитектурность, логику построения, декоративные элементы появляются позже, и они сюжетно обоснованы. Рыбалко всесторонне использует свойства своего любимого материала — бронзы, часто шлифует ее, выявляя разность фактур. Исходя из очень конкретных жизненных мотивов, скульптор приходит к образным обобщениям, даже олицетворениям («Утро», 1964, бронза; «Весна», 1967, бронза). Метко схватывает Рыбалко типическое в облике современников. Гибкость, красота движений угадываются в «Бамовце» (1977, бронза, илл. 118), где выразительно все, вплоть до того, как облегает одежда стройную юношескую фигуру.

Обобщенности пластической формы, не теряя ощущения ее жизненной трепетности, добивается в своих композициях из камня А. Игнатьев. Поэтому убедительна символика, к которой он стремится во многих произведениях. «За власть Советов» (1970, гранит) — так называется композиция, в которой мы видим динамичную фигуру шагающего рабочего со знаменем в руке. Подобная скульптура может стать основой и монументального образа. Более лиричен «Молодой рабочий» (1974), здесь на основе конкретного мотива концентрированно выражено характерное в современнике. Красива высеченная из мрамора фигура с чуткими к свету поверхностями, олицетворяющая юность («Обнаженная», 1970).

Сосредоточенно работает в камне Л. Холина, воплощая свои замыслы обычно в многофигурных композициях, которые у нее компактны, малорасчленены и часто заключены в единый блок. С большим проникновением разрабатывает она тему блокадного Ленинграда, особенно привлекает ее стойкость ленинградских женщин, их несгибаемая сила духа, проявленная в трагические дни обороны. В «Ленинградках» (1967) из монолита камня моделированные нежной светотенью возникают одна за другой фигуры самоотверженно работающих женщин, как бы противопоставляющих свое единство натиску врага и надвигающемуся холоду. Скульптор создает глубокий образ Ф. М. Достоевского, воплощая его и в бронзе, и в камне (1970-е гг.).

Работы М. Харламовой можно узнать по особой поэтичности и строго отобранному средствам пластической выразительности. Она любит передавать тонкие нюансы движения фигуры. Это ощущение обычно создается плавным, замедленным ритмом. Как материал скульптор использует бронзу, и при обобщенности форм у нее сохраняется живописность мазка. Композиции Харламовой порой компактны и состоят из крупных объемов («Материнство», 1970), а иногда свободно расположены в пространстве и строятся на ритми-



123. Ю. Чернов. Ю. А. Гагарин. 1973



124. А. Марц. Стадо северных оленей. 1972

ческой согласованности фигур («Юность», 1969, *илл. 119*). Естественно рождается символика ее вещей, несущих в себе большую одухотворенность.

К обобщенной передаче состояний, подмеченных в конкретном жизненном мотиве, стремится А. Черницкий, композиции которого отличаются иногда сложностью замысла и укрупненностью размера. В ряде работ он добивается собранности, лаконичности формы, например в сидящей обнаженной фигуре, потянувшейся к теплым лучам («Восходящее солнце», 1962).

Обнаженная натура как бесконечный источник выражения самых различных состояний, эмоций, переживаний — в центре внимания многих ленинградских ваятелей. Содержательны небольшие этюды Б. Каплянского и А. Малахина, остро чувствующих индивидуальность модели и по-своему выявляющих в ней общие закономерности.

Углубленно и длительно, с большой любовью работал над своими композициями Н. Могилевский, добиваясь в окончательных вариантах тончайших оттенков чувств («Юность», мрамор). Небольшие фигуры, высеченные в известняке и мраморе, архитектурно построены и благодаря тончайшей моделировке кажутся обласканными солнцем.

Лучшие традиции ленинградской школы пластики оказывают свое благотворное воздействие и на молодых скульпторов. Но у них появляются и новые качества, обусловленные стремлением затронуть более широкий круг проблем. Разнообразятся приемы, появляется большая гибкость в работе над различными видами композиций, часто авторы одновременно работают и в станковой, и в декоративной скульптуре, увлекаются малыми формами. Расширяется эмоциональная окраска произведений — они бывают серьезными, даже драматичными. По-прежнему сильно лирическое начало, все чаще в скульптуру проникают шутка, юмор, гротеск.

Жанровая тема решается в самых различных аспектах. Занятая бытовая ситуация, метко подмеченный типаж придают небольшим скульптурам К. Суворовой неповторимое своеобразие. Особенно запоминаются ее чуть неуклюжие в спецовках и тяжелых сапогах работницы. Изображены они с легким юмором, но и с неизменно добрым отношением автора к своим героям («Работница», 1972). Удачно применяет скульптор дерево, шамот, оживляя их легкой расцветкой.

И. Богатырева выбирает очень простые сюжеты, ей свойственны шутливые интонации. В своих небольших

композициях «Девушки на стройке» (1974) и «Свинарка» (1977) она цельно трактует форму, хорошо чувствует такой материал, как шамот.

Опора на натуру и в то же время стремление выйти за пределы конкретного мотива чувствуются у И. Ярошевич, тяготеющей к насыщенной, весомой пластической форме («Девушка с тюльпаном», 1974; «Материнство», 1977).

Удачно выступила с композицией «Пушкин-лицеист» (1972, гипс) Г. Додонова. В работах декоративного характера «Ночь», «Нева» (1976) она, сохранив тонкость светотеневой разработки поверхности, добивается цельности и крепости объема. Сочетание эмоциональности и психологической выразительности образа со своеобразно понятой декоративностью встречается и у других мастеров.

В разных видах и жанрах скульптуры проявляется с конца 60-х годов дарование Б. Свинина. Он много работает в области синтеза скульптуры с архитектурой, но остается верен и станковой пластике. В его портретах ощущается зоркое видение современника. Есть у него жанрово окрашенные, с сюжетной основой портреты («Гостеприимная хозяйка Люба», «Девушка с Васильевского острова», 1971). Постепенно Свинин все больше сосредоточивает свое внимание на лице человека, избирая строгую форму бюста. Бережно передавая неповторимо индивидуальное, он умеет выявить и нечто общее в представителях молодежи наших дней. Его привлекают цельные характеры, своеобразный сплав в них интеллектуального и эмоционального, те свойства, которые дают возможность сохранить человеку свежесть восприятия окружающего мира. Эти черты привлекают в «Портрете брата» (1971, бронза) и в «Портрете Петра» (1969, бронза). Свинин работает и в декоративной скульптуре, используя малые и крупные, почти монументальные формы. Своеобразно претворяет он в бронзе и шамоте фольклорные мотивы («Ярило», 1966; «Русалка», 1968), никогда не дробит форму, умеренно применяет орнаментику. Красивую пространственную композицию «Похищение Европы» создает Свинин для санатория в Судак. Возвышающаяся над гладью бассейна, она органически связана с архитектурой и природой. Этому же скульптору принадлежит пластическое оформление вновь созданного города Навои (см. главу «Искусство Узбекской Советской Социалистической Республики»).

Часто декоративная скульптура выступает в синтезе с архитектурой. Современное развитие архитектуры повлекло за собой более широкое и более усложненное понимание функций пластики. Скульптура стала смелее выходить в наружное пространство, организовывать подходы, украшать внутренние дворики и интерьеры. Правда, нередко этот синтез оказывается случайным, поскольку возникает тогда, когда здание уже построено. Наиболее интересные черты синтеза проявились при оформлении некоторых театральных зданий. Как правило, это простое, функционально оправданное решение, дающее место скульптуре как важному изобразительному элементу. В большинстве случаев архитектура бывает нейтральной и порой недостаточно гибко и органично вводит пластику в свои формы. Это обуславливает направление работы ваятелей. Рельеф или скульптура, тяготеющая к рельефу, чаще всего просто накладывается на гладкую поверх-





126. П. Фролов. Птица. 1972

ность стены, соединяясь с бетоном, стеклом или алюминием скорее по контрасту, чем вырастая из органической связи со стеной. В целом в оформлении здания скульптору представляется свобода поиска наиболее рационального и вместе с ним эмоционально-действенного включения пластики в архитектурные формы.

Изобретательностью, выдумкой, использованием фольклорных мотивов в области архитектурно-скульптурного синтеза отличается работа Ю. Александрова. Развивая общую тему, данную архитектором, он создает горельефные фигуры музыкантов-скоморохов для театра во Владимире (в соавторстве с З. Ветровой). Фигуры читаются как заставки-буквицы на прозрачной плоскости стекла, не столько входя в архитектуру, сколько выделяясь по контрасту с ней как декоративные вставки на нейтральном фоне. Яркая образность, усложненное пространственное построение отличают рельефы Александрова для интерьера Вологодского театра (1974).

По-новому решенный синтез различных видов пластики с архитектурой можно увидеть в строгом, с вы-

деляющейся коробкой сцены здании Драматического театра в Туле (1972, скульпторы Д. Шаховской, И. Васнецова, А. Красулин, художник А. Васнецов). Вхождение скульптуры в архитектуру здесь весьма активно. Над входом в театр словно парят крепленные к специальной конструкции четыре пятиметровые фигуры, олицетворяющие музы различных искусств. Они сварены из листов железа и скорее напоминают гигантских марионеток, чем привычные аллегии. Эти необычные фигуры живут в определенном пространственном слое, создавая особую динамичную среду и вместе с тем обогащая строгую функциональную архитектуру. Оригинальный декоративный чеканный рельеф, а также живописный, почти слившийся со стеной украшают интерьер театра.

Крупномасштабные чеканные рельефы — аллегорические фигуры, трубящие в фанфары, — на гладком фронте во многом определяют художественный облик Музея боевой комсомольской славы в Великих Луках (1970, художники А. и И. Васнецовы).

Ваятели ведут работу и в области создания декоративной скульптуры для украшения новых городов, парков, санаториев, мемориальных музеев. Усиливающуюся связь пластики с реальной средой продемонстрировали в 70-е годы выставки скульптуры на открытом воздухе. Экспозиция состояла главным образом из станковых произведений, обладавших качествами, позволяющими воспринимать их в естественной среде. Многие из них по-новому зазвучали на газонах, под деревьями, у небольших водоемов. Иногда, как на московской выставке «Скульптура и цветы» (1974, ВДНХ), произведения сочетались со строгой архитектурой павильона. Кроме специально созданного для него ажурного рельефа «Флора» (авторы Ю. Александров и В. Эльконин), хорошо смотрелись на фоне гладкой стены большая декоративная группа М. Бабурина «Сыны России» и сложный по силуэту «Портрет Л. Когана» В. Думаняна. В некоторых случаях авторы сами создавали пьедестал или специальное оформление, как, например, Ю. Орехов в композиции «И.-В. Гёте». Красиво воспринимались на зеленых газонах фигуры обнаженных — «Утро» И. Козловского, «Женская фигура» Г. Шульца, «Весна» А. Стемпковского, «Мальчик с ежом» Р. Мурадяна. Органично слились с природой произведения анималистов А. Белашова, П. Фролова, Г. Попандопуло. Ярче засверкали краски произведений из цветной керамики, такие, как многофигурные, обобщенные композиции О. Скубченко «Тувинские пастухи», «Уборка сена».

Со всей ясностью выявилась здесь закономерность построения той или иной вещи. Архитектоничные, пронизанные четким ритмом и точно найденные в материале композиции хорошо себя «чувствовали» на открытом воздухе. Прекрасно смотрелись произведения В. Клыкова, обладающие большой внутренней логикой, тонко и с любовью выполненные в бронзе и ковальной меди («Мальчик с жеребенком», «Молодые целинники»). Выдумкой, тонкой декоративностью отличались воплощенные в блестящей полированной бронзе «Птичница» Л. Кремневой и «Игра» Т. Каленковой. Особое настроение создавали произведения М. Житковой. Лирик по своему дарованию, она умеет донести богатую гамму чувств в обобщенных архитектурных по построению композициях, с большим иску-

вом воплощенных в металле, дереве и шамоте. Ее «Девочка с ланью», «Декоративные композиции» казались специально предназначенными для природы и архитектуры, и некоторые вещи действительно нашли там свое постоянное место.

О своей готовности выйти на открытый воздух — создавать скульптуру для микрорайонов города, парков и детских учреждений — заявили многие скульпторы. Их произведения стали или могут стать важнейшими элементами в формировании эстетической среды современных городов и сел.

Большое распространение получает в этот период скульптура малых форм. Особенно стимулируют ее развитие регулярно устраиваемые в 70-е годы выставки. Обращение к ней обусловлено, видимо, желанием полнее охватить все многообразие действительности и, кроме того, найти пути вхождения скульптуры в современный интерьер. Успешно работали в мелкой пластике ее ветераны С. Евангулов, И. Фрих-Хар, И. Чайков.

Форма небольшой портретной статуэтки или скульптурной группы весьма популярна в это время. В такой статуэтке ваятелю часто удается передать особую интимность, богатство внутренней жизни, тонкость настроений человека. Внешняя сдержанность и мудрое раздумье ощущаются в сидящей фигуре «Александр Грин» (1973) у В. Вильвовского. Интимный, с некоторой долей юмора образ ученого («А. Эйнштейн», 1973) создает Л. Гадаев. Обаятельны небольшие композиции В. Вахрамеева («О. Комов с сыном»). Он часто изображает интерьер, куда органично вписываются фигуры («Древины», 1975; «Рихтер и Дорлиак», 1977).

Своеобразны исторические портреты Л. Баранова. Многие из них созданы в мелкой пластике. На контрасте очень естественной, непринужденно стоящей крепкой фигуры и чуть смешно ее облегającego костюма вельможи XVIII века строится характеристика портрета М. В. Ломоносова (1975, *илл. 120*). В интерьере у своих приборов изображен Г. Рихман («Мемориал академика Рихмана», 1976), где окружение не менее выразительно, чем сама фигура. Баранов применяет и более строгую композицию, это небольшие портретные фигуры, выразительные по пластическому движению («Ф. М. Достоевский», 1972; «С. Орджоникидзе», 1977).

В мелкой пластике, использующей самые разнообразные материалы, создаются ценные сами по себе произведения, в то же время она иногда является «опытным полем» для других видов скульптуры, вплоть до монументальной. Идет интересный композиционный поиск, возникает особое соотношение объема и пространства, иногда вводится изображение интерьера и пейзажа (Е. Лозовая. «Ветерок», 1976; П. Чусовитин. «Ручей», 1976; С. Миренская. «Дом игрушечника Зазнобина», 1977).

Значительный раздел малой пластики составляет анималистический жанр. Всеобщее признание получили работы А. Марца из металла. Он остро передает характер зверя, его повадку («Кабанчик», «Дикобраз», 1973). Большой выдумкой отличаются многофигурные композиции, в которых ощущается присутствие пейзажа («Стадо северных оленей», 1972, *илл. 124*, «Жираны»).

Оригинальные многофигурные произведения выполнил А. Белашов (как малых, так и крупных размеров). Скульптор обычно воплощает их в керамике, часто

ярко расписанной. Для него характерна занятная сюжетная завязка, нередко он ставит своей целью изобразить ту среду, в которой обитает животное («Бурундучки», 1966; «Танец журавлей», 1974, «Куница», 1972, *илл. 125*, «Изгнание», 1976). Иногда Белашов вводит в свои композиции человеческие фигуры.

В анималистическом жанре успешно выступают П. Фролов (*илл. 126*), С. Асерьянц, В. Трофимов, С. Лойк, А. Цветков и ряд других скульпторов более молодого поколения. Некоторые из них, работая в дереве, в какой-то мере развивают традиции деревянной народной игрушки.

Разнообразно используется нашими мастерами керамика, в ней смело применяется цвет, разные способы обжига. Яркие расписные вещи создает С. Вайнштейн-Машурина, цветной фарфор — неизменный материал А. Бржезицкой. Чуть наивные по сюжету, тонко расписанные рельефы О. Малышевой возрождают традиции старого русского фарфора. Цвет усиливает выразительность керамических композиций Л. Ряховой, М. Пермьяк, М. Холодной.

Керамический рельеф небольшого размера, часто предназначенный как вставка на гладь стены, многосторонне разрабатывается в скульптуре малых форм. Здесь выступила целая плеяда молодых керамистов, смело экспериментирующих и как бы конкурирующих с приемами живописи. Фигуры рельефа нередко вписаны в пейзаж или интерьер, часто особыми средствами передается перспектива, вводится несколько масштабов. Л. Сошинская, В. Малолетков, В. Петров, А. Дудова, Т. Ган и другие уже осуществили немало интересных композиций.

Итак, смелый, новаторский поиск проявился почти во всех областях скульптуры. Возросла ее художественная и общественная роль. Движение вперед во всех жанрах ваяния несомненно. Но, как и в других видах искусства, здесь еще немало нерешенных проблем. Новаторство и продолжение лучших традиций — залог интенсивного развития русской скульптуры в будущем.

Русское декоративно-прикладное искусство 60-х — 70-х годов развивалось во всех своих видах и жанрах и в органической связи с искусством других республик Советского Союза, в одних случаях их обгоняя (фарфор, фаянс, стекло), в других — следуя лучшим примерам (гобелен).

В эти годы остро встала проблема определения специфики профессионального декоративного и народного искусства как двух разных типов искусства, развивающихся по своим особым законам, но тесно взаимодействующих друг с другом. Данная искусствоведческая проблема вырастала из насущной потребности народного искусства иметь более твердую опору в коллективном опыте многих поколений народных мастеров.

Профессиональное декоративное искусство развивается на базе академических знаний и имеет своей основной задачей удовлетворение спроса людей на изделия художественной промышленности с учетом новых стилиобразующих тенденций времени, оно участвует в организации и украшении жилого и общественного интерьера. Народное искусство, как и декоративное, являясь частью социалистической культуры, вместе с ним участвует в украшении и организации



127. В. Городецкий. Сервиз «Петергоф». 1976

предметной среды и по-своему, с позиций народного понимания красоты, влияет на формирование эстетических вкусов. Но народное искусство традиционно и в этом смысле является живой памятью истории народа, связанной с настоящим и будущим. Профессиональное же искусство находится в других отношениях с традицией, для него традиция — живой источник вдохновения.

Взаимодействие различных видов искусства — не только внутри самого декоративного искусства, а включая архитектуру, станковое и монументальное искусство, а также дизайн — представляет собой результат закономерного обмена ценностями внутри «общающихся сосудов» искусства. В таком тесном взаимодействии продолжало развиваться русское декоративное и народное творчество и в рассматриваемый период.

Всесоюзная выставка «Искусство и быт» 1961 года подвела итог предшествующего пятилетнего развития советского декоративного искусства по пути функциональности и обратила внимание на необходимость дальнейшего расширения и улучшения производства массовых изделий.

В 1962 году вышло Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР о внедрении методов художественного конструирования в промышленность, был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) с многочисленными филиалами в союзных республиках. Это отразилось на улучшении качества проектирования в промышленности при создании станков, машин, автоматов, средств связи и транспорта, а в быту — на производстве мебели, осветительной, теле- и радиоаппаратуры, электробытовых приборов. Но в традиционных отраслях художественной промышленности — текстильных, фарфоро-фаянсовых и стекольных предприятиях — внедрение методов дизайна не было активным до самых последних лет.

В 60-е годы идет процесс дифференциации задач декоративного искусства по созданию уникальных, серийных и массовых изделий, определяются границы собственно декоративного искусства и дизайна. И поскольку дизайн, по идее, лучше справлялся с задачами массового производства, декоративное искусство получало большую свободу развития, не скованного требованиями узко понятой утилитарности. И действи-



128. Н. Славина. Сервиз «Белые ночи». 1977

тельно, в рассматриваемый период оно раскрывает свою образную природу в многообразных формах и жанрах. Это позволяет говорить о 60-х годах как о начале нового этапа в истории советского декоративного искусства.

Стремительное развитие получают в это время такие виды декоративного искусства, как фарфор и фаянс, керамика, стекло, текстиль, костюм и ювелирное дело. Как и повсюду в Европе, возрождаются гобелен, текстильное панно. Ведется поиск новых средств образности и выражения содержания. Прочерчивается путь от простого к сложному, от гарнитура — к ансамблю, от стиливой узости прошлых лет — к художественной выразительности и индивидуальности.

На Ленинградском фарфоровом заводе художник В. Городецкий выдвинул свой принцип работы с посудными формами, в значительной мере решивший главную проблему художественной промышленности — уникальное и массовое. Создавая вазы, блюда и сервизы с подглазурной орнаментальной росписью кобальтом и солями, а также вазы и блюда с надглазурной росписью, слегка напоминающие фаянс, он рассчитывал, что эти решения положат начало созда-

нию циклов образцов массовых изделий. Так оно и случилось. Тарелки, вазы и блюда Городецкого, выпускаемые малыми и большими сериями, служили не только непосредственным нуждам быта, но и становились лучшими украшениями всего дома. Творчество Городецкого ориентировалось на широкий круг художественных явлений. Он ощущал свою преемственность с С. Чехониным, А. Щекатиной-Потоцкой, А. Воробьевским, в плане традиций был связан с русским ампиром и дельфтским фаянсом. Но самым живым источником его вдохновения оставались природа и русское народное творчество (илл. 127).

Свое отношение к фарфору как драгоценному материалу, в котором возможно воплотить высокий строй чувств и мыслей, Городецкий стремился передать своим последователям, например И. Олевской, начавшей создавать в начале 70-х годов грандиозные композиции с включением в них, по традиции парадных сервизов, скульптурных украшений, не лишенных стилизации («Цветы и музыка»), декоративных композиций с портретами поэтов и аллегорическим изображением муз («Да внемлют же поэтам веки», «Этюд к сонетам Петрарки»).



129. А. Бржезицкая. Трубачи. 1967

На Ленинградском фарфоровом заводе продолжал работать сильный коллектив художников, определявших уровень фарфоровой промышленности 60-х годов: А. Лепорская, Э. Криммер, С. Яковлева, Т. Беспалова-Михалева, Л. Блак, В. Семенов, Н. Павлова, Н. Славина (илл. 128).

На Дулевском фарфоровом заводе утвердился стиль яркого расписного фарфора П. Леонова, В. Колосова, В. Яснецова и других художников. Большое внимание уделялось фарфоровой пластике, в области которой работали А. Сотников, П. Кожин, А. Бржезицкая (илл. 129), Н. Малышева, О. Богданова, Е. Гатилова. В конце 60-х годов состав скульпторов пополнила К. Рябинина. На Дмитровском фарфоровом заводе выпускались изделия более сдержанные по росписи, но выразительные по форме, среди них работы Е. Смирнова, В. Ольшевского, Ю. Ганрио, А. Правиковой, скульпторов Д. Горлова, С. Вайнштейн-Машуриной, М. Пермяк.

В 60-е годы за конаковской фарфоровой продукцией прочно закрепляется название «русский фаянс» (по аналогии — «русские лаки», «русские самоцветы», «русский лен»). Дело, начатое перед войной и затем продолженное после войны В. Филянской, Г. Альтерманом, М. Холодной (широта ассортимента, обращен-

ность к потребителю, интерес к материалу и глубоко вплавленным подглазурным росписям), по эстафете было передано молодым художникам, в основном выпускникам Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной. В Конакове 60-х годов сложился сильный творческий коллектив старейших и молодых художников: А. Хихеева (илл. 131), В. Шинкаренко, Ф. Крохина, Г. Вебер, О. Белова, братья В. и Г. Беяковы, Г. Садиков, В. Сергеев, Н. Гаврилов и другие. Н. Коковихин стал главным художником завода.

В середине 60-х годов на основе работ мастеров России возрождается также школа советского худо-



130. Б. Смирнов. Композиция «Человек, конь, собака и птица». 1970



131. А. Хихеева. Набор для молока. 1970-е гг.

жественного стекла. Главные заводы: Ленинградский, Гусь-Хрустальный, Дятьковский, завод «Красный май». В деятельности каждого из них за короткий срок определились свои творческие линии, индивидуальные почерки художников и мастеров.

В 1965—1966 годах Б. Смирнов создает в керамике и стекле композиции под названием «Пара чая», в 1967 году — «Праздничный стол». Утилитарные формы посуды (чайника и других предметов) он переводит в план скульптурных изображений. Подобные начинания, характерные и для ряда других художников, определили новые тенденции в советском стеклоделии. Во-первых, вещь, порвавшая со своим прямым утилитарным назначением, превращалась в чисто декоративный предмет. Во-вторых, изображение, оттесненное в 50-х годах на второй план, возвращалось в декоративное искусство, захватывая саму конструкцию предмета, а не только его поверхность. Но, с другой стороны, преувеличенное отношение к станковизации произведений декоративного искусства и полное сближение с декорационным искусством направляло художников порой по ложному пути и приводило к созданию вещей бутафорского плана. Это произошло с теми, кто слишком прямолинейно понял существо новых задач, вставших перед декоративным искусством.

Являясь художником универсального плана, Смирнов породил ряд направлений в стекле (илл. 130), подхваченных и развитых его учениками. Так, его работа с гутным стеклом и дань народным традициям нашли отклик в творчестве Г. Антоновой. Работа над изобразительной темой в стекле была с успехом и своеобразно продолжена Л. Савельевой. В ее композициях («Сокольники», 1975; «Земля», 1977) стекло берет на себя решение изобразительных и пространственных задач.

Оригинальная линия в стекле была связана с сульфидом отечественного производства (первые вазы — Е. Ивановой). Эту работу с большим искусством начала вести на «Красном мае» С. Бескинская, затем в нее включились А. Силко, В. Хролов и пришедшие на завод в середине 60-х годов А. Новиков, Т. Сажин, Л. Фомина. Значительны работы в сульфиде В. Шевченко (илл. 133), созданные в 60-х — начале 70-х годов на Дятьковском хрустальном заводе и отразившие в себе ритмы нашего индустриального, технизированного века. Во второй половине 70-х годов на завод приходит Б. Федоров.

Уникальное явление представляло собой и многослойное свето-цветообъемное стекло Л. и Д. Шушкановых, которые первыми возродили пузырчатое стекло (набор «Хлебосольный», 1967). При выдувании они



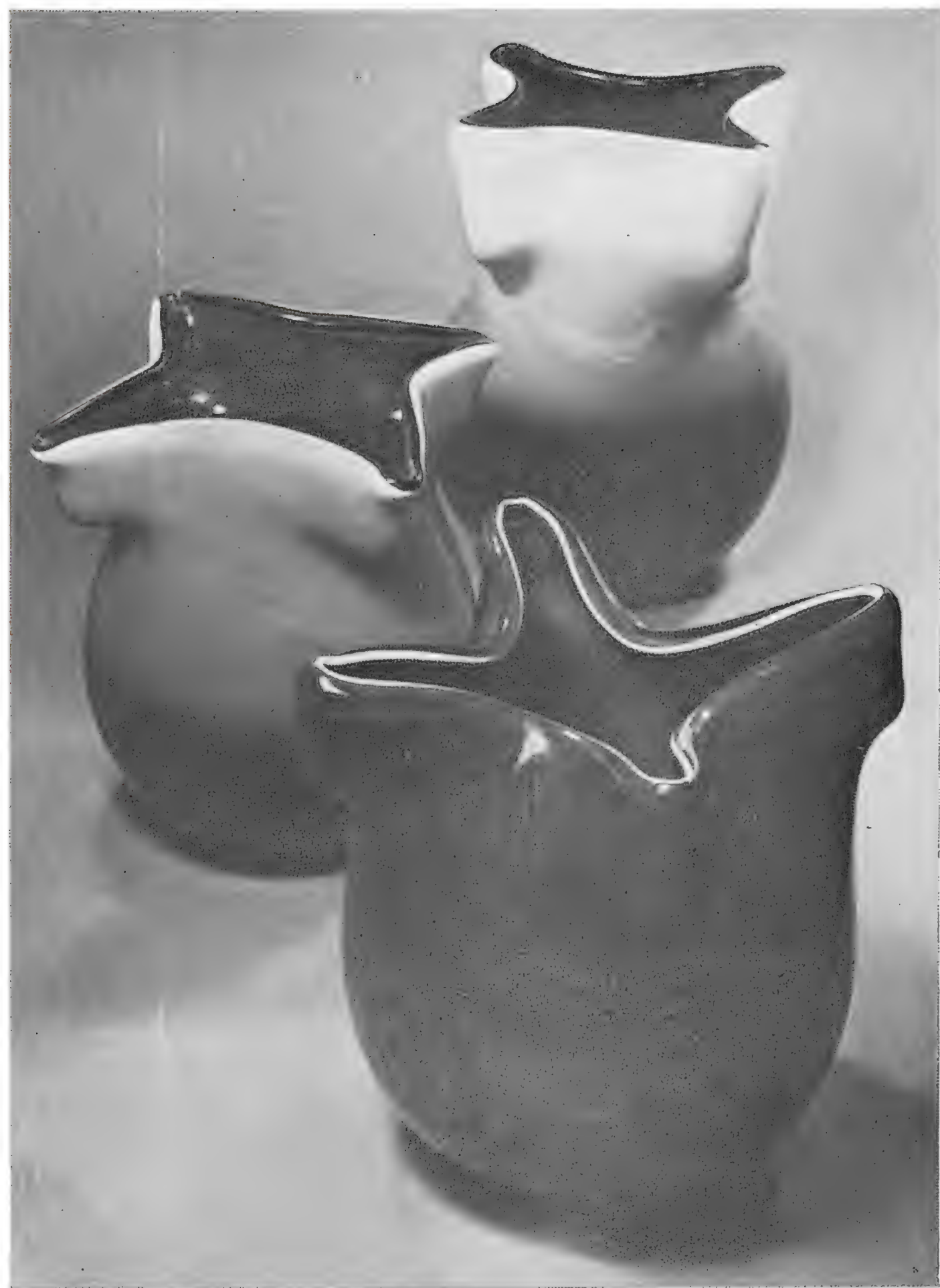
132. Л. и Д. Шушкановы. Ваза «Пробуждение весны». 1977

вводили в стекломассу цветные пятна, накладывая их друг на друга тончайшим образом, подобно лессировке в живописи. Свет, пройдя сквозь такое многослойное стекло, окрашивал окружающее пространство в синие, зеленые, багряные, золотые тона. Шушкановы ищут цветотеневые отношения, вызывающие в нас образные ассоциации (вазы «Поздняя осень», «Вода и листья», 1975, «Пробуждение весны», *илл. 132*). Через стенки сосудов как бы проступают формы листа, цветка, ветки. В 70-х годах Шушкановы все больше работают с сульфидом. Массы и цвет определяют пластику формы их произведений. Один слой стекла, отражаясь в другом, дает такой сложный голубой, небесный, аквамариновый цвет, какой мы видим, например, в вазе «Морская галька». В другом случае в глухую массу сульфида вводятся вкрапления цветного стекла, и получаются монолиты: «Снега», «Травы», «Земля и небо» — названия целых серий vaz. Порой в их произведениях видятся как бы колебание плазмы, движение

ядер, образование вихревых потоков и молекулярных тел («Ночное небо»).

В 60-е и 70-е годы создано много выдающихся произведений и в хрустале: на ЛЗХС — А. Остроумовым, Л. Юрген, Х. Пыльд, А. Аставацатурьяном, Е. Яновской, Л. Смирновой и другими; на Гусь-Хрустальном — В. Муратовым, В. Филатовым, Е. Роговым, В. Корнеевым, А. Куриловым, О. Козловой.

В costume второй половины 60-х годов определенные тенденции развития декоративного искусства выступили в резко подчеркнутом виде. Создавались законченные до последней детали нарядные ансамбли. Их выставочность (станковость) и театральность бросались в глаза (художники В. Зайцев, Т. Осмеркина). Доминировали силуэт, парадность. Но для обычной среды, в которой живет и движется человек, чаще всего такой костюм оказывался неприемлемым. Когда в конце 60-х годов в Москве открылась международная выставка «Одежда» (1968), появились не только праздничные наряды, но и целая коллекция современной верхней и легкой одежды рубашечного покроя, летних платьев из льна с лавсаном, отделанных вставками из ивановских ситцев, сатинов и платков (художники Н. Голикова, Т. Кузнецова, Т. Файдель, Е. Стерлигова, Т. Кучинская, Л. Телегина, В. Зайцев). Большую работу в это время вела А. Ле-



133. В. Шевченко. Композиция «Цветение». 1970



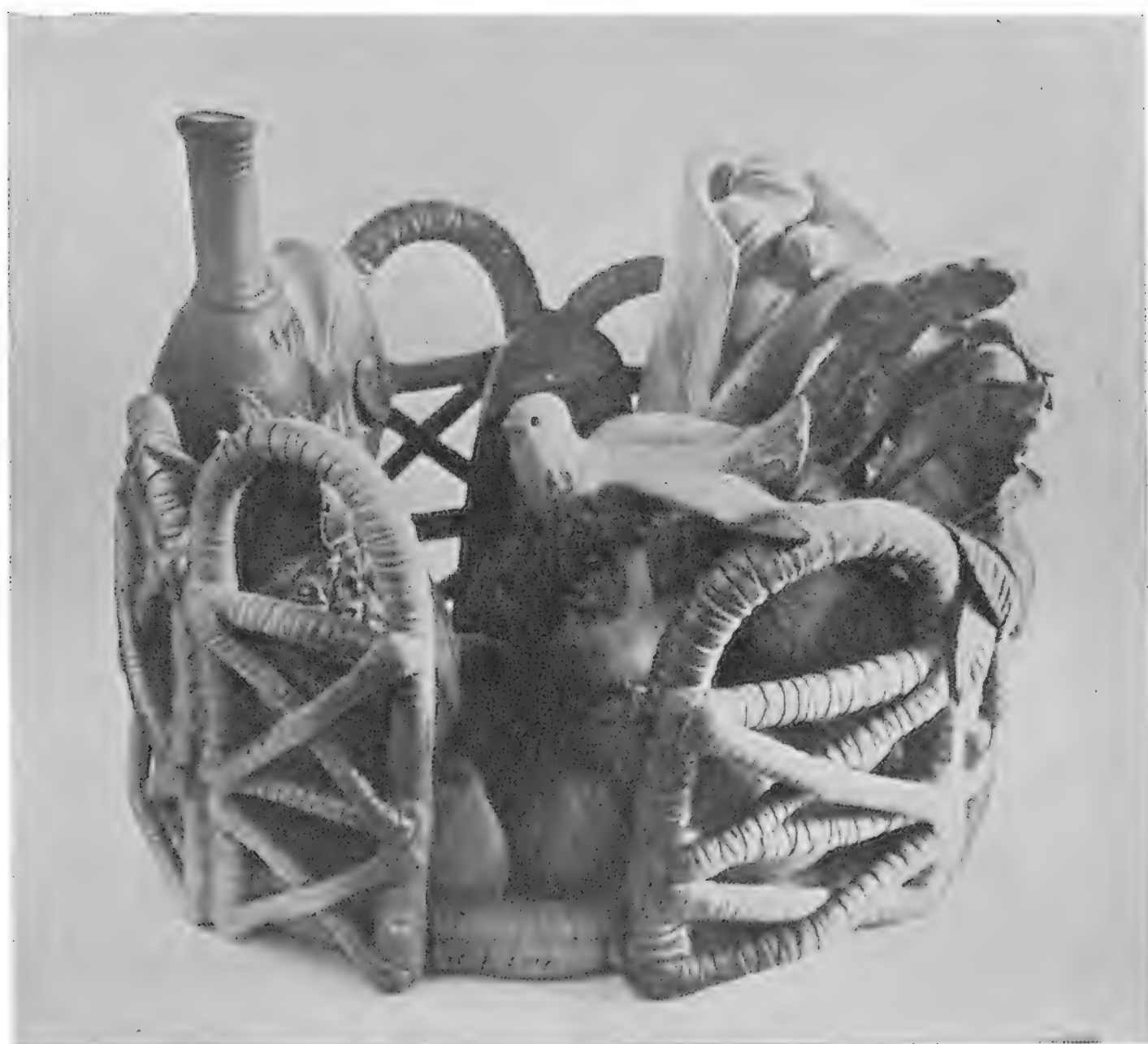
134. Н. Моисеева, Э. Морозова, И. Куренкова (при участии Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько). Адмиралтейство. Фрагмент шпалеры «Петровские зори». 1971



135. С. Веселов. Ковш «Утка» с черпаками. 1977. Хохлома

вашова — руководитель специального конструкторского бюро, в котором она стремилась проводить ламановскую линию в советском костюме и создавать платье для трудящегося человека. Бюро работало над комплектами одежды для самых разных специальностей (от космонавтов до дорожных рабочих). Гардероб составлялся из немногих, продуманных по стилю, колориту, функциональному назначению, взаимно сопрягаемых и сочетаемых компонентов («кубиков», как говорила Левашова).

Текстильная промышленность в 60-х годах выпускала много хороших традиционных тканей, например ивановских ситцев. Среди новых интересных работ



136. М. Копылков. Натюрморт в корзине. 1976

видное место занимала продукция «Красной розы» (художники Н. Жовтис, А. Андреева, С. Заславская, Т. Ганжерли), Щербаковского шелкового комбината (художники З. Бобкова, А. Подъяпольская, Н. Елецкая, И. Архангельская, Е. Аскова), «Трехгорной мануфактуры» (художники Л. Савченко, Г. Адамова). «1-й ситценабивной фабрики» (художники М. Кобозева, Е. Скворцова). Композиционный и цветовой строй тканей постепенно усложняется, появляются крупные раппорты. В 70-х годах наблюдается возврат к гладким тканям и природным мотивам.

В ювелирном искусстве создаются ожерелья, браслеты, перстни из недорогих материалов, рассчитанные на большие серии (А. Голиков, Москва), и совершенно неповторимые драгоценные произведения (Ю. Паас-Александрова, Ленинград).

В середине 60-х годов в ряде городов появились образцы комплексного решения задач по убранству интерьера в тесном контакте с архитекторами. Это новые гостиницы, театры, магазины, рестораны, курортные и лечебные здания. В сотрудничестве с архитекторами в конце 60-х годов по оформлению дворцов культуры уральских и сибирских городов работали московские художники-текстильщики Н. Кирсанова, А. Забелина, В. Платонова, Н. Абрамова, И. Кулакова и другие. В Ленинграде начато оформление банкетного зала гостиницы «Ленинград». В конце 60-х — начале 70-х годов сульфидным стеклом были оформлены большие московские интерьеры — Дворец культуры ЗИЛа, вестибюль гостиницы «Россия», ресторан гостиницы «Националь», фойе нового здания МХАТа на Тверском бульваре. Все это свидетельствовало об определенной направленности декоративного искусства, а именно — о стремлении к созданию декоративного ансамбля и достижению синтеза с архитектурой.

В 1968 году состоялась Всесоюзная юбилейная выставка декоративного искусства СССР в связи с 50-летием Октябрьской революции. Она подвела известный итог развитию декоративного искусства и показала, что 60-е годы (начиная со второй половины) выявили многообразные эстетические функции декоративного искусства. Само понятие функциональности стало трактоваться гораздо шире. В частности, идеологическая задача декоративного искусства — «нести красоту в жизнь» — оценивалась теперь как вполне функциональная, что создавало благоприятную обстановку для развития новых и полузабытых видов и жанров декоративного искусства.

70-е годы можно рассматривать как относительно самостоятельное десятилетие в жизни декоративного искусства. Правда, многие идеи, зародившиеся десять лет назад, продолжают развиваться и в этом периоде. В то же время именно в начале 70-х годов сформировалось новое поколение молодых художников, решающих свои особые и сложные задачи, что позволяет говорить о них, как о поколении 70-х.

Главная формообразующая тенденция 70-х годов — все более растущий интерес к «органике» формы и материала по сравнению с архитектурными поисками и «геометризмом» предшествующих десятилетий, связанными с успехами технического прогресса. Все настойчивее выдвигаются новые стилиобразующие ориентиры — природные формы взамен технических, а в плане традиций — 10-е, а не 20-е годы XX столетия,



137. М. Савельев. Поднос «Розы». 1977. Жостово

включая и некоторые принципы модерна как стиля того времени.

Мотивы органической и неорганической природы стали излюбленными в декоративном искусстве. Предметная форма стала напоминать формы раковин, кораллов, растений. Такой же интерес в 70-х годах проявляется к «пространственности» решений произведений декоративного искусства, основанных на включении в композицию окружающего пространства. В изобразительном плане как способ связи с окружающей средой широко используется мотив окна или театральной рамп.

В керамическом рельефе И. Афанасьевой «Город» (1973) взор зрителя втягивается вместе с изображенной фигурой в перспективу городской улицы, чему помогают принципы сценического построения предметов в пространстве. Полуразмытые, тающие очертания домов и самой фигуры усиливают впечатление пусты-

ности и одиночества. В рельефах В. Малолеткова с керосиновой лампой, чугунным утюгом, мягким креслом или фигурными деталями рояля, наоборот, создается ощущение интимного уголка уютного старинного интерьера. В наш современный быт вносится дух рукотворного мира ушедших из жизни вещей. В одном случае нас выводят из стен интерьера, в другом — создают интерьер в интерьере (Н. Савинова. «Наш дом», 1974). Таким образом, реальная атмосфера быта романтизируется.

Желание театрализовать интерьер, городской быт отражает неудовлетворенность реальным стандартизированным интерьером. Последним и самым крупным событием подобного рода явились декоративные рельефы Л. Сошинской для холла гостиницы в Пущине на Оке. В них воссоздан далекий, как сон, и таинственный мир искусства, сближающий нас с Ренессансом и готикой. Сошинская стала вводить в свои про-



138. А. Кочупалов. Русалка. 1972. Палех

странственные керамические композиции зеркала со свечами, что превращало керамику уже в род зрелищного искусства. Пространство в них двоилось, троилось и дробилось на мелкие кусочки, возвращая зрителю из глубин иллюзорного мира какую-нибудь сцену, загадочную фигуру или знак.

Из создателей сосудов художники-керамисты все больше и больше превращались в скульпторов и живописцев. Тон задавали скульпторы. Росли новые жанры — керамикопластики (а параллельно — стеклопластики, металлопластики, текстильной пластики), и вместе с тем, как отрицательная сторона идущего процесса рождались вещи бутафорского плана, изменялось само представление о предметности: форма, композиция уходили в декор. В связи с этим наблюдаются попытки вывести форму из ее неопределенного состояния и нащупать более твердые основы керамического жанра, как это делали ленинградские керамисты. Ленинградцы сформулировали свои задачи так: в основе керамики — создание сосуда, фигуры сугубо

керамической, а не найденной в готовом виде в природе. Поэтому керамика обязана сохранять черты своего первородства, если не хочет перейти в область чистой пластики и живописи. Эту программу нельзя было принимать как утилитаристскую. Она была направлена против амфорообразных предметов, появившихся на выставках. Здесь уместно напомнить высказывание В. Фаворского о сосудной форме и емкости обыкновенной чашки как о содержательной теме в истории человеческой культуры.

И ленинградцы попытались воплотить на практике выдвинутый теоретический тезис. В основе предметности форм М. Копылкова и А. Задорина, лидеров ленинградских керамистов, не сам программируемый ими сосуд, а то, что отошло от сосуда и стало самостоятельным элементом, а именно — вогнутый или выгнутый керамический пласт, который связан с ощущением керамического материала и его напряжений.

У Задорина много работ, построенных таким способом. Он начинал под влиянием творчества П. Пикас-



139. Б. Киселев. Ларец «Предки наши». 1977. Холуй

со, восприняв не только его основные принципы работы с керамической формой, но и черты стилистики. Пикассо никогда не отказывался от формы гончарного сосуда, но преобразовывал его во имя соединения формы с изображением лица или фигуры. Декоративные сосуды «Терракота» Задорина (1974, красная глина с черным орнаментом) стилистически связаны с античной архаикой. «Пять сосудов» (терракота, роспись черно-белой эмалью), тема которых навеяна на сей раз испанским стеклом, говорят о том же самом. Задорин создает сосуды ансамбля, чувствуя их как живые и взаимодействующие существа. Этому помогают вписанные в них человеческие лица. Таковы его произведения «Весна», «Кукольный театр», «Коломбина и Арлекин», «Маски» и другие. Среди лучших работ художника — композиция «Пять портретов» (1976, шамот, роспись солями и эмалями). С помощью глиняного пласта художником создано пространственное сооружение, в которое помещены мужские и женские портреты. Они сближаются между собой при кажущемся

вращении керамической формы. Синтез целого наступает в восприятии зрителя по прочтении всех пяти кадров-портретов при круговом обходе композиции.

Итогом исканий М. Копылкова явилась его полуметровая композиция «Садовница» (1975, шамот, соли, эмали). Фигура создана из пластов, перехваченных у талии керамическими шнурами, фигура дана в фас, а лицо в профиль, чем достигается объемность. В композиции «Сила жизни» стенки керамических коробов прорываются под тяжестью золотых плодов осени. Форма строится как бы на разрушении. В первом коробе только трещины, во втором — ростки прорастают насквозь, третий короб разрывается под напором листвы и спелых плодов, символизируя силу жизни. Композиция получила на Международной керамической выставке в Валлорисе (Франция) золотую медаль, хотя нельзя не заметить, что решение сюжета по кадрам в данном случае страдает некоторой иллюстративностью. Лучшей работой М. Копылкова остается и его



140. Н. Насонова. Квасник с драконом. 1970-е гг. Скопин

«Натюрморт в корзине» (1976, илл. 136), показательной в смысле демонстрации духа времени.

В стекле тенденции 70-х годов также проявились с достаточной ясностью. Как самостоятельный жанр развивается стеклопластика (В. Шевченко. Декоративная композиция «Метаморфозы», 1974, сульфид). Композиции из стекла спорят по красоте с природными кристаллическими образованиями (С. Бескинская. «Весна. Утро», 1974, стекло). Художники увлекаются оптическими возможностями стекла, позволяющими вводить в калейдоскопическую игру окружающее пространство, насыщать стекло иллюзорным простран-

ством (А. Аствацатурьян. «Декоративная композиция», хрусталь). Оптическая игра с окружающим пространством может носить структурно-формальный и некоторый духовно-осмысленный характер. Среди работ этого ряда декоративная композиция «Русь» О. Козловой (цветной хрусталь, алмазная грань). Здесь игре придан содержательный характер: в глубину бесконечных пространств нас уводит знакомый по древнерусской архитектуре мотив арочного портала. Он не просто говорит нашей памяти об истории, но ассоциативно и конструктивно формирует новый современный строй вещи.

В композиции «Земля» Л. Савельевой пространство берется само по себе как содержательная тема. Это просторы земли, вод и космоса. Изображение приспособляется к кривизне вогнутых стеклянных сфер, из которых собран цилиндрический блок, охваченный плавной синей лентой. Эта лента может быть воспринята метафорически — как река, дорога, небо, горизонт. Пластически в стекле передано состояние легкости, бодрости, свободы.



141. А. Зайцева. Всадник. 1977. Тула



142. А. Мерзлый. Шкатулка «Кони». 1970-е гг. Холмогоры

Гобелен достиг в 70-е годы большого разнообразия видов: геометрический и органический (то есть орнаментированный природными формами и мотивами), плоский, фактурный и объемный. В синтезе с архитектурой гобелен выступает как декоративное пятно, как декоративная пластика, как кулиса, как структура и как среда. Конечно, как бы ни видоизменялся гобелен, классический его тип остается главным средством создания декоративно-монументального образа. У русских мастеров продолжает развиваться в основном тип классического гобелена-шпалеры, выполняемого в свойственной ему технике ткачества. Преобладают темы природы, космоса, отечественной истории (банкетный зал гостиницы «Ленинград» со шпалерами «Петровские зори», 1971; авторы: Н. Моисеева, Э. Морозова, И. Куренкова, при участии Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько (илл. 134); гобелен «Радость» А. Воронковой, 1972; гобелен «Творчество» Н. Абрамовой, 1975). Создаются и панно (Н. Ключкина. Панно «Натюрморт», 1977, шелк и др.). Сближение с природой выражается не только в выборе изображительных мотивов, но и в использовании структурных, фактурных и пластических качеств новых материалов, смешанной техники (пример тому подавали прибалтийские художники, умевшие создавать в этих техниках подобие лесных зарослей, травяных покровов и пр.).

На выставках 70-х годов появились гобелены молодых художников («Октябрь» И. Симоновой, «День

Октября в моем городе» Б. Мигаля). Стали создаваться гобелены и во многих городах Урала, Сибири, на Волге и Дальнем Востоке.

В costume 70-х годов наряду с театрализацией выявляются лиризм и свобода. Распахнутый ворот, накинутое на плечи пончо, как бы выцветшая под солнцем джинсовая ткань сближают человека с природой. Одежда становится объемной, слоистой, воздушной, но не всегда пестрой, сложность цвета часто достигается суммой сближенных тонов. Модель платья «Бабочка» (1977) М. Державиной и Т. Файдель, как в фокусе, собрала в себе черты этого современного «натурстиля»: природный мотив бабочки, цветка, легкость и крылатость наряда, специфическая гамма зеленовато-желтых переливающихся тонов. С такими вещами легко сопоставить колые и броши в виде лепестков, порхающих птиц и стрекоз в ювелирном искусстве. Появились пальто, «летающие» по воздуху, с элементами русской поддевки, мужские куртки в виде просторных рубах, снова вошли в моду модели из многоцветных ивановских ситцев, льна, павловские платки и вологодские кружева. Фольклорное направление в моде давало большие возможности проявлению индивидуального вкуса. Общесоюзный Дом моделей в 1977 году продемонстрировал в Москве разнообразную коллекцию платьев, курток и пальто художников В. Зайцева, Е. Стерлиговой, Г. Гагариной, Т. Файдель, Т. Макеевой и других, отражающих все эти тенденции.



143. В. Веселова и другие. Панно «Россия». 1977

Для ювелирного искусства стало характерным сочетание металла с палехской миниатюрой — кольца, колбе, браслеты, серьги (работы Н. Гаттенбергер с палешанами Р. Смирновой, И. Ливановой).

В 70-е годы, помимо общих республиканских и все-союзных выставок, прошли специализированные выставки по керамике, стеклу, гобелену, текстилю, костюму, ювелирному делу, закончившиеся большим разделом декоративного искусства на Всесоюзной юбилейной выставке 1977 года. Они показали, что 70-е годы в советском, и в частности русском декоративном искусстве, характеризуются пластической композиционной и стиливой усложненностью по сравнению с предшествующими десятилетиями, даже некоторой изощренностью, что неизбежно должно было породить желание большей простоты, а в целом большего единства творческих исканий художников декоративного искусства, работающих в разных его видах и жанрах.

Народное искусство в 60-е — 70-е годы отражало главные тенденции в развитии декоративного искусства прежде всего тем, что утверждалось в собственной специфичности, возвращаясь к утраченной в предшествующие годы декоративности и образности художественного языка. К концу 60-х годов в нем четко

обозначились две связанные между собой тенденции. С одной стороны, новый поворот к традициям, с другой — выход народного искусства в сферу широкого спроса и потребления.

Деятельность промыслов вновь оживилась после периода некоторого спада. Первая тенденция означала активизацию собственных принципов творчества народного искусства и его художественной системы, устремленность «внутрь себя». Вторая тенденция была выходом «вовне», что породило не только новые влияния, но и перемены в народном искусстве, раздвинув его функции и, соответственно, поставив практику и теорию перед новыми сложными проблемами. Если возрастающий с каждым годом спрос на изделия народного искусства стимулировал его развитие (возрождались затухшие очаги народного творчества, оживлялась деятельность народных мастеров, возрождались традиции в народных промыслах), то он же порождал и тот количественный вал выпускаемой продукции, который угрожал художественному качеству, подрывал мастерство — основу промысла.

Две эти противоположные стороны определяли жизнь народного искусства 60-х — 70-х годов и со всей остротой выдвинули проблему сохранения и развития его как части культуры.

Специальным постановлением ЦК КПСС в декабре 1974 года «О народных художественных промыслах» были определены задачи всемерного развития народного искусства. В постановлении говорилось о роли народного мастера в развитии народного искусства, о культурном значении его деятельности, о необходимости сохранять традиции промыслов, рукотворность художественных изделий; ставилась задача поднять художественное качество изделий промыслов, всемерно возрождать заглушенные очаги народного искусства.

К этому времени в жизни промыслов, а прежде всего в их организации, произошли многие перемены. В 1960 году в связи с ликвидацией промысловой кооперации художественные промыслы перешли в Главное управление бытового обслуживания РСФСР. Артели переименовались в фабрики. В 1965 году промыслы присоединились к местной промышленности. На первых порах это дало им необходимую материальную базу, поддержало их экономически. Но уже к концу 60-х годов промышленный темп в развитии производства поставил искусство промыслов в очень тяжелые условия, породив много новых проблем. Решение их было намечено постановлением Совета Министров СССР от 14 августа 1968 года «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов».

Тенденции функционализма, утилитарности, бездекорности, утвердившиеся в декоративном искусстве до середины 60-х годов, отрицательно сказались на искусстве промыслов, в большой мере поколебав основы традиционного мастерства, локальные особенности школ народного искусства. Культ чистой формы, эстетика материала и гладкой бездекорной плоскости — все то новое, что внесли дизайн и новая архитектура в декоративное искусство, оказалось в глубоком противоречии с фольклорной традицией, с орнаментальностью и фантастичностью образов народного искусства. В ряде случаев это привело к болезненным крайностям. Именно в это время возникают такие, казалось



144. Е. Регунова. Платок. 1976. Павловский Посад

бы, невозможные вопросы: «Нужен ли орнамент?», «Быть или не быть народному искусству в век технического прогресса?»

Вместе с тем народное искусство, чутко реагируя на запросы жизни, развивалось по своим путям. Оно все определеннее начинает заявлять о своей художественной самостоятельности (илл. 144). Во второй половине 60-х годов в промыслах постепенно изживаются многие болезни предшествующего времени, вызванные влиянием дизайна. Самодовлеющей утилитарности теперь противопоставляются поиски декоративности, собственной оригинальности и особенностей художественного языка. На место выразительности материала, чистой, незаписанной плоскости теперь приходит не только орнаментальность, но и выразительность изобразительного образа, развивающего повествовательную и символическую тенденции. Особенно сильно это сказывается в миниатюрной живописи, хохломской резьбе по кости, дымковской игрушке.

Резкий перелом в эти годы происходит в хохломской росписи. В декоре изделий, выпускаемых семеновской фабрикой «Хохломская роспись», начинают исчезать крупные элементы и мотивы, сухая, графичная черно-красная роспись. Постепенно возрождается традиционный травный орнамент, расширяется цветовая гамма. Художники вместе с народными мастерами разрабатывают новые формы изделий в комплектах и сериях. Выделяются работы М. Синевой, Н. Сальниковой, Е. Доспаловой. Увлекаясь приемами росписи «под фон», эти мастера достигают тончайших эффектов в орнаментации изделий. Правда, драгоценный орнамент, особенно в росписи «кудриной», нередко теряет живое дыхание ритма, утрачивает мягкость и теплоту касаний кисти, в модернизированных мотивах орнамента подчас ощущалась псевдонародность.

В отличие от семеновского очага хохломской росписи ковернинский сохранил живую силу традиций. Здесь возрождается травное письмо, обогащенное новыми мотивами и ритмами. К концу 60-х годов выдвигаются такие новые имена среди хохломичей, как А. Бусова, Л. Маслова, М. Щукина, А. Карпова. Новыми поисками отмечены работы заслуженных мастеров старшего поколения О. Лушиной, Н. Ивановой и других.

Широкой декоративностью и чувством живой формы отличаются произведения М. Щукиной (чаша «Птицы», 1970), А. Карповой (блюдо «Цветы», 1969). Крупные мотивы — георгины — свободно лежат на поверхностях декоративных тарелок и чаш. Тончайшая орнаментальная разработка внутри формы, выразительность силуэтов и ритмов соединяют роспись с поверхностью, с кривизной точеных деревянных форм.

В эти же годы возрождаются забытые приемы и мотивы городецкой (илл. 145) и хохломской росписей. Произведения С. Веселова («Праздничная чаша» с птицами, поставцы, братины, ковши, 1970-е гг., илл. 135) выделяют живая роспись широкими мазками, большая непосредственность в передаче образа, проникновенное чувство и знание традиций.

Вторая половина 60-х и начало 70-х годов — период поворотный для многих промыслов. Усиливается декоративное начало в жостовской росписи подносов. Здесь возрождается свободная импровизация и вариация цветочных мотивов. Еще недавно провозглашаемые

лаконичность и обобщенность крупных форм, внедрившихся в промысел и чрезвычайно обеднивших декоративный язык жостовской росписи, теперь уступают место живописному, орнаментальному началу, подымающему культуру мастерства со всеми особенностями традиционных приемов. Сами приемы многослойной живописи становятся художественно самоценными. Новое художественное направление, ориентированное на ту или иную традицию, способствовало росту и формированию художественных индивидуальностей. Среди молодого и среднего поколения художников выделяются Б. Графов, М. Савельев (илл. 137), Н. Гончарова, Н. Антипов, Н. Мажаев, продолжающие традиции старейших и ныне работающих мастеров А. Гогина, Д. Кледова.

В Жостове с особой убедительностью предстает главный творческий принцип народного искусства — коллективность, принцип, позволяющий ярко и оригинально развиваться творческой индивидуальности и определяющий художественное лицо промысла. Единство индивидуального и коллективного сообщает внутреннюю динамику творчеству. Произведения молодых художников отличают свободная манера письма, богатство образных ассоциаций. Одни и те же мотивы цветов, одни приемы письма — и в то же время большое многообразие в темах, образах. Подносы Н. Мажаева — «Вечерок» (1977), «Мерцание» (1976), Н. Гончаровой — «Алая заря» (1977), В. Леткова — «Праздничный» (1977), Б. Графова — «Белые розы» (70-е гг.), М. Савельева — «Дождь» (70-е гг.) отличает своя внутренняя жизнь, свое движение, свой ритм. Поэтическое чувство сочетается со сказочным вымыслом, мотив цветов приобретает выражение народного образа цветущего сада. Его фольклорная основа в сочетании с высокой живописной культурой поднимает искусство Жостова этих лет на большую высоту. Это относится к уникальным выставочным произведениям. Что же касается массовой продукции, развиваясь в тех же направлениях, она скоро начинает терять художественное качество под натиском вала.

Таким образом, в 60-е — 70-е годы вырастает самоценность каждого вида народного творчества. Народное мастерство углубляет свою специфику. Возрождаются забытые техники, многие тонкости мастерства и художественных приемов. Поколение молодых художников пристально изучает и творчески осваивает различные традиции.

Со второй половины 60-х годов новые пути определяются в развитии лаковой миниатюры Федоскина, Палеха, Мстеры, Холуя. Здесь искусство развивается под знаком поиска творческой оригинальности и своеобразия художественного языка, присущих каждому промыслу. Декоративно-орнаментальное решение миниатюры на черно-лаковых изделиях сочетается с реалистическим чувством формы (Федоскино), правдоподобность в сюжете — с фантастичностью образа (Палех, Мстера), драгоценность вещи — с ее утилитарностью. Значительное место со второй половины 60-х годов в Федоскине заняли работы М. Чиждова («Медведково», «Праздник в Загорске», «Тройка в лесу»). Обращаясь к мотивам города, он стремится дать в миниатюрном изображении приметы нового. Композиция несколькими планами распластана на прямо-

угольно вытянутой поверхности. Черный фон, входящий в нее, помогает сохранить ощущение вещи с ее зеркальным блеском лака и драгоценностью красочной поверхности.

Одна из важных формообразующих тенденций 70-х годов — обращение к природным формам — стала определяющей в народном искусстве. Образы и мотивы живой природы, характерные для народного творчества, вновь возрождаются. Это прослеживается в орнаментальной росписи Хохломы, в мотивах устюжской черни (работы Е. Тропиной), в вышивке, в узорочьях павловских платков, в миниатюре.

В Федоскине пейзажная тема начинает занимать значительное место в первую очередь в творчестве молодых художников. Небольшие миниатюры — «Весна», «Тополя» Ю. Карапаева, «Зимушка» Г. Ларишева — отличает поэтическая проникновенность образа. Живопись на перламутре («Зимушка») дает тончайший эффект свечения и перелива красок изнутри, что сообщает образу зимнего пейзажа особое элегическое настроение. Многослойность письма позволяет достичь в миниатюре глубины и насыщенности цвета.

Во второй половине 60-х годов резкий общий поворот к традициям выдвинул в искусстве Палеха проблемы мастерства, образности и поэтики художественного языка миниатюры. Но если в это время обращение к традициям, к утраченному в предшествующие годы стилю нередко оборачивалось склонностью к консервации отдельных его черт и признаков, то в 70-е годы поиски палешан (как и художников других промыслов) развиваются в сторону более углубленного и целостного понимания традиции. Постепенно палехские мастера приходят к творческому, активному переосмыслению особенностей и черт стиля, продолжая традиции старейших мастеров (Т. Зубкова. «Снегурочка»). В решении образа, композиции и колорита молодых художников в первую очередь занимают задачи пространственные, и на этом пути уже в первой половине 70-х годов немало достижений у В. Ходова, А. Кочупалова, Б. Ермолаева, Г. Кочетова, Р. Смирновой, И. Ливановой, Е. Гросберг и других.

В развитии лаковой миниатюры складываются три линии. Одна из них связана с поисками героико-эпического, символического образа. Примером могут служить работы В. Ходова «Ветер революции» (1969) и «Василий Буслаев» (1974). Графическая острота и известная плакатность решения образа выводит первое произведение за границы миниатюрной живописи (не случайно миниатюра написана на пластине и к тому же помещена в раму), вторая работа создает героический образ средствами миниатюры. Здесь для художника важен и объем предмета, и его форма, не случаен и темно-красный фон. Ходов умеет найти выразительный ритм в решении массовой сцены. Сближение с плакатом, как правило, ведет к обеднению и упрощению мастерства в искусстве миниатюры, мешает проявиться живописному чувству художника, которое сказывается даже в самом отношении к лаковой поверхности, в способе накладывания на нее краски.

Вторая линия в развитии миниатюры — лирико-эпическая. Здесь выделяются работы А. Кочупалова «Русалка» (1972, *илл. 138*), «Вдоль по улице» (1976). Художник достигает большой тонкости и музыкальности в трактовке образа. Он чувствует красоту

красочного пятна и силуэта, понимает смысл пробелки золотом как средства не внешне украшательского, а связанного с художественной природой палехской миниатюры. Песенную выразительность образа тонко чувствуют Р. Смирнова, И. Ливанова, Е. Гросберг.

Третья тенденция — повествовательная. Она характерна для работ Б. Ермолаева («Арабские сказки», 1968; «Русский лен», 1975), К. Кукулиевой и других. К метафоре, иносказательности тяготеют работы Н. Голикова.

Все отмеченные тенденции нашли отражение и в миниатюре Мстеры и Холуя. Поэтически свежо лирико-эпическая тенденция проявилась в творчестве Л. Демидовой («За околицей», «12 месяцев», 70-е гг.). В ее работах песенный ритм композиций сочетается с живописной пространственностью колорита, с тонкостью письма, подчиненного чувству формы. Природный мотив в искусстве Мстеры определился в самостоятельную тему пейзажа в миниатюре Б. Любомудрова «Лесник» (1977).

Эпический строй образа характеризует миниатюру многих художников Мстеры. В сложных поисках развивается творчество Л. Фомичева, Н. Шишакова. Они ищут новые выразительные возможности в обращении к иконописной традиции, осваивая ее, стремятся найти пути к решению современной (Н. Шишаков. «Мать») и исторической темы (Л. Фомичев. «Побег Игоря из плена»). Однако на этом пути художники сталкиваются со многими трудностями. Порой это внешний перенос стилевых особенностей иконописи в сюжет на современную тему. Образ в таком случае становится эклектичным. Надо заметить, что в целом обращение к иконописи обогатило миниатюру рассматриваемых лет. Прежде всего это позволило овладеть крупными цветовыми массами в трактовке образа, хотя и привело к некоторой уплощенности формы. Мстерская миниатюра заметно теряла присущие ей тональную мягкость и воздушность живописи. Крупные массы плоскостно понимаемого цвета входили в противоречие с объемной формой лаковых изделий. Эти недостатки преодолеваются в работах мстерских художников последних лет («Сказка о царе Салтане» Л. Фомичева, «У колодца» Н. Шишакова, панно «Царевна-лягушка» Ю. Ваванова). Но здесь слишком очевидно тяготение художников к палехским традициям, что нельзя считать оправданным. В искусстве миниатюры Холуя в эти годы выделяются произведения Б. Киселева (*илл. 139*), Н. Бабурина.

Во второй половине 60-х годов возродившаяся абрамцево-кудринская резьба по дереву приобретает живые черты. Традиция ворноскофской резьбы получает развитие в творчестве Т. Альхимович и В. Альхимович. Кировское производство восстанавливает традицию художественных изделий из капо-корня. Возрождаются скопинская керамика (*илл. 140*), ростовская финифть и многие другие заглохшие промыслы. Заново организуются, восстанавливая традицию, предприятия вышивки.

Однако этот процесс восстановления народных промыслов в собственных эстетических ценностях, а в целом — народного искусства в его художественной уникальности протекал неравномерно. Так, изделия вологодского кружевного объединения «Снежинка», выполняющего наряду с массовой продукцией также



145. Панно «Всадник». 1970-е гг. Городец

произведения выставочные, уникальные (В. Веселовой, илл. 143, В. Ельфиной), несут печать известной стилизации, графической жесткости и страдают укрупненностью форм. Нарушенная выразительность равновесия, специфического для кружева плотного и прозрачного, крупного и мелкого тяжелого и легкого обедняет декоративный образ. Изобразительность мотивов порой самодовлеет. Стремление к крупным формам, лаконичным и обобщенным, ставшее тенденцией первой половины 60-х годов, сказалось и в елецком кружеве в творчестве П. Петровой, во мстерской вышивке, в значительной степени обеднив орнаментальный язык искусства и многих других народных промыслов. В этой связи характерно также снижение мастерства, переживаемое холмогорским косторезным искусством. В тонкой ажурной резьбе по кости оказался значительно обедненным орнамент. Мелкая пластика потеряла декоративную выразительность силуэта, ритма, членившего форму. Правда, отдельные выставочные произведения продолжают сохранять традицию. Среди них надо выделить работы А. Гурьева, Н. Буторина, отличающиеся высоким мастерством исполнения (А. Гурьев. Резная шкатулка «Новый быт», кубок «Север»; Н. Буторин. Резной бокал «Птицы в лесу»; А. Мерзлый. Шкатулка «Кони», илл. 142). Художники ищут новые формы, вводят новые мотивы в орнамент.

Главная линия, в которой развивается творчество многих талантливых художников и народных мастеров в 60-е и 70-е годы,— это путь преодоления таких болезненных тенденций, как станковизм, крайний утилитаризм, обеднившие орнаментальный язык промыслов. Творческое проникновение в традицию, углубление мастерства помогают преодолеть и такие отрицательные черты, как стилизаторство, псевдонародность, эпигонство. Это касается и дымковской игрушки. Хотя она и сохраняла в творчестве ведущих мастеров (Е. Косс-Деньшиной, З. Пенкиной, Е. Кошкиной, илл. 146) традиции народной глиняной пластики, все же в основном своем русле начала развиваться, с одной стороны, по пути станковизации, с другой — по пути внешней стилизации.

До сих пор мы говорили преимущественно о произведениях выставочных, уникальных и не касались массовых изделий, поток которых увеличивался с каждым годом и которые в конце концов и представляют жизненную силу искусства промыслов. Здесь дело обстоит не всегда благополучно. Проблема уникальности и массовости, вставшая в декоративном искусстве 60-х и 70-х годов чрезвычайно остро, выразилась в искусстве народных промыслов в резком разрыве между выставочными произведениями и изделиями массовыми, порой низкого художественного качества. При таком положении дела обеднялся не только орнамент, но и упрощались техника, профессиональные приемы. Это стало заметно в вышивке тарусской, рязанской, в кружеве вологодском, елецком, в холмогорской резьбе по кости и даже в лаковой миниатюре и жостовской росписи.

К середине 70-х годов в тяжелом положении оказались многие промыслы, вынужденные принять путь промышленной системы развития, в том числе Скопинская фабрика художественной керамики, где работают М. Пеленкин, Н. Насонова, чьи выставочные произ-

ведения отличаются высокими художественными достоинствами.

Перестали быть произведениями искусства набойки многие павловские платки. Ручную набойку вытеснили механическая печать и фотофильм-печать. В народные промыслы внедряется практика образца художника, что мешает правильно использовать творческие ресурсы, прерывает традицию. Это характерно, например, для курского ковроткачества.

Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» выдвинуло задачи всемерного развития промыслов и возрождения заглохших очагов народного искусства, что стало определяющим в художественной политике в области народного искусства в 70-е годы. Именно к этому времени относится оживление народного творчества в селах. Значение художественного открытия приобретают такие самобытные явления, как возрожденная филимоновская игрушка. Творчество А. Масленниковой, А. Карповой, А. Зайцевой (илл. 141) стало заметным событием на многих выставках. Их образы пленяли не только сказочной фантазией, яркой декоративностью, но и теплотой живого чувства. Таким же событием стала каргопольская пластика. Произведения народных мастеров У. Бабкиной и С. Дружинина за короткий срок получили мировую известность. Они экспонировались на многих отечественных и зарубежных выставках. Древние мотивы народного творчества, Полкан, птица Сирин, образы из народного быта ожили здесь с новой силой художественной выразительности. Со второй половины 70-х годов до значительных высот поднимается абашевский промысел (Пензенская область) в творчестве талантливого мастера Т. Зоткина. В его произведениях ярко проявляется фольклорное образное мышление, определяющее чувство пластического («Всадник», «Олень-солнце»). Характерно, что у названных мастеров неповторимость личного восприятия тесно связана с коллективной преемственностью традиций.

Органичность художественного видения мира выделяет многие произведения народных мастеров. Это относится к ткачеству пинежской мастерицы А. Беляевой, кружевоплетению В. Быковой (Горьковская область) и Л. Карелиной (Архангельская область), плетению и тиснению из бересты М. Фатьянова и А. Петухова.

Как образ монументальный, символический предстает кружевное панно Л. Карелиной. В центре композиции изображен плод в образе символического круга — солнца. В кайме потоки звезд поясняют космический смысл композиции, растительную силу земли. Таким образом варьируются традиционные мотивы народного искусства в новых поэтических образах.

Значительный подъем народного искусства сел, творческая активность народных мастеров и возрастающий спрос на их изделия выдвинули в 70-е годы проблему народного искусства на новые рубежи. Многие стихийно возникающие промыслы переживают подлинный расцвет. Так, завоевывает известность яркая роспись по дереву Полховского Майдана (илл. 147), представленная работами ряда самобытных мастеров. По-



146. Е. Кошкина. Доярка с коровой. Дымковская игрушка. 1970-е гг.



147. Г. Азаматова. Коробка «Маки». 1970-е гг. Полховский Майдан

казательно, что промысел, охватывающий все население этого большого села, распространился и на другое село — Крутец (Горьковская область).

Определяющей тенденцией в развитии народного творчества на селе во второй половине 70-х годов становится, как и для промыслов, движение к выявлению художественной специфики каждой школы.

В числе характерных черт второй половины 70-х годов в творчестве народных мастеров сел следует выделить усиление живописности и пластического начала. Возрастает ассоциативность образов, их содержательность, что связано с общими устремлениями декоративного искусства этого периода к органичности формы и материала, к природности художественного образа, к рукотворности в создании вещей.

Народное искусство всегда соединяло прошлое с настоящим, живое восприятие действительности с образами и художественными принципами, отлитыми в коллективном опыте. Благодаря преемственности оно поддерживает уровень своего высокого профессионализма и мастерства. Определение народного искусства в собственной художественной специфичности позволяет ему активнее и плодотворнее взаимодействовать с профессиональным декоративным искусством.

За последнее двадцатилетие архитектура и градостроительство РСФСР, так же как и тесно связанное с ними монументальное искусство, претерпели ряд изменений. От первых опытов типового индустриально-сборного строительства через различные этапы его совершенствования архитектурная практика пришла в 70-х годах к более зрелым, интересным решениям. Складывается целостная система комплексного формирования материально-пространственной среды: районная система расселения, агломерация, город, жилой район, квартал, дом, квартира. Вместе с этим изменялось понимание синтеза архитектуры и других пространственных искусств. Их композиционное единство ищут теперь не в унисонном повторении форм и ритмов архитектуры, а в более активном и контрастном взаимодействии всех элементов в процессе формирования эстетического облика городов, сельских мест, общественных и промышленных сооружений.

Среди наиболее важных задач, определяющих творческую практику архитектуры, на первом месте стоит проблема формирования целостной материально-пространственной среды жизнедеятельности развитого социалистического общества.

Долговременные планы народного хозяйства страны предусматривают дальнейшее развитие восточных районов РСФСР. Происходит активное освоение зоны Байкало-Амурской магистрали, Тюменской области, организуются крупные комплексы химической и нефтеперерабатывающей промышленности в Сибири, на Урале, в Поволжье, на Северном Кавказе. Большое значение придается комплексному строительству в соответствии с государственной программой развития сельского хозяйства Нечерноземной зоны РСФСР, охватывающей огромную территорию — 59 областей Российской Федерации.

Планируется развитие комплексных и отраслевых систем группового расселения, в которые входят различные типы населенных мест. На научной основе

разрабатываются проекты планировки промышленных, сельскохозяйственных и курортных районов. Среди крупных работ в этой области следует назвать проекты планировки в зоне Красноярской и Саяно-Шушенской ГЭС, Братского промышленно-энергетического комплекса, схему создания курортной зоны Большие Сочи и другие. Главное достоинство системы группового расселения в том, что она дает возможность управлять развитием населенных пунктов, регулировать рост больших, малых и средних городов, постепенно ликвидируя разницу в условиях жизни между городом и деревней.

Важной областью деятельности градостроителей в 60-е—70-е годы явилась разработка генеральных планов городов. К началу 60-х годов генеральные планы, составленные в довоенные годы с расчетом на 20—25 лет, были в основном реализованы. Новые проекты разрабатывались с учетом накопленного опыта и перспектив социалистического градостроительства. Изменилось само понимание города как некоего автономного организма. Теперь город рассматривается в окружении других населенных мест и обязательно вместе с зеленым парковым поясом, с пригородными зонами, системой транспортных связей. Зная общую перспективу развития, градостроители ориентируются на определенный отрезок времени, понимая свою деятельность как органическую часть созидательной работы многих поколений. Такой подход к градостроительной задаче требует более органичного включения новых построек в исторически сложившийся «контекст» архитектурной застройки города.

Крупнейшим событием в практике советского градостроительства стал новый генеральный план развития Москвы (руководители М. Посохин, Н. Уллас и др.), утвержденный ЦК КПСС и Советом Министров СССР в июне 1971 года. Он содержит программу решения широкого круга задач, рассчитанных на период до конца нашего столетия. План разработан одновременно со схемой районной планировки всей Московской области.

В Москве и пригородной зоне, в радиусе 50—60 км от города, ограничивается дальнейшая концентрация производства, а внешняя зона области, в радиусе 100—200 км от столицы, становится, наоборот, районом промышленного развития.

Территория города делится на восемь планировочных зон, связанных единой системой общегородского центра. Каждая такая зона — это, по существу, целый город численностью около миллиона человек. Центральная планировочная зона включает исторически сложившуюся часть Москвы в пределах Садового кольца, остальные семь зон располагаются вокруг нее, занимая всю территорию столицы. Каждая планировочная зона делится на 3—4 крупных городских планировочных района, которые в свою очередь подразделяются на ряд обычных жилых районов с населением 30—70 тысяч жителей.

Звездообразный план центра Москвы с выходом его лучей за пределы исторически сложившихся границ Садового кольца и связь новых планировочных зон между собой хордовыми трассами — принципиально новое качество планировки. Появляется возможность не только регулировать застройку центра, но и формировать ансамбли новых административных и общест-

венных зданий за пределами исторической части города, избегая ее перегрузки и сноса существующих зданий.

Одновременно с разработкой нового генерального плана в Москве продолжалась текущая работа по ее реконструкции. Самой крупной новостройкой столицы 60-х годов стал ансамбль проспекта Калинина (авторский коллектив: М. Посохин, А. Мндоянц, Г. Макаревич, Б. Тхор, Ш. Айрапетов, И. Ан. Покровский и др., *илл. 148*). Он активно вошел в структуру центра города, определив направление дальнейшего комплексного преобразования городской среды. Метрический ряд многоэтажных зданий проспекта образовал новые высотные ориентиры, формирующие силуэт центральной части столицы. Правда, такое активное вторжение новой архитектуры в живую ткань города нарушило исторически сложившуюся пространственную среду, ансамбль проспекта получился замкнутой системой, мало связанной с окружением. Новый масштаб, взятый здесь, соответствует возросшим размерам города, но резко отличен от масштабов, которые характерны для застройки примыкающих кварталов. Масштабы нового и старого оказались несопоставимыми. И все же этот первый опыт решения труднейшей композиционной задачи объединения разновременных зданий сыграл свою роль в формировании новых принципов застройки.

Генеральный план Ленинграда, созданный архитекторами В. Каменским, А. Наумовым, Г. Булдаковым и другими, был принят в 1966 году. Большое внимание в нем уделено застройке западного района Васильевского острова. Проект морской панорамы города был разработан архитекторами Н. Барановым, С. Евдокимовым, И. Фоминым и другими и начал осуществляться в середине 60-х годов.

Проблема планировки и застройки исторических городов — одна из важнейших задач градостроительства. Только по Российской Федерации правительством утвержден список 115 городов, подлежащих реконструкции. В них надо создать условия для выявления художественных достоинств старой архитектуры и одновременно провести работы по капитальной модернизации и приспособлению старых построек к современным нуждам. Одним из примеров удачного сочетания старого и нового может служить туристский комплекс в Суздале, построенный в 1976 году (авторский коллектив: М. Орлов, Ю. Ранинский, В. Косаржевский, инженер В. Лейский, скульптор Ю. Александров). Комплекс расположился в зеленой излучине маленькой речки Каменки. Авторами найден спокойный и вместе с тем монументальный силуэт сооружения, ритм его объемов и двускатных крыш удачно расчленяет фасад, протянувшийся почти на 350 метров. Здание облицовано традиционным для владимиро-суздальской архитектуры белым камнем. Архитектура монохромна, фактура и членения фасадов благородны и сдержанны. Гладь стен белокаменного фасада подчеркивается художественно-декоративными элементами — рельефной композицией «Время», обрамляющей башенные часы, и вставками у главного входа (скульптор Ю. Александров). Такое же умелое сочетание современного и традиционного видно в оформлении общественных интерьеров данного комплекса. При значительных размерах этот широко раскинув-

шийся ансамбль расположен так удачно, что со стороны старого города он практически не виден и потому не искажает исторический пейзаж Суздаля.

Включение новой постройки в сложившийся ансамбль старых городов — это лишь одна из многих сложных градостроительных проблем, решаемых советскими зодчими. Чаше случается, что отдельные архитектурные объекты, связанные с тем или иным историческим событием, находятся в развивающемся большом городе и их необходимо не просто сохранить, но и объединить в художественно осмысленный ансамбль с новыми постройками. Такая задача стояла например, при формировании площади Победы в Москве. Простое и строгое здание Бородинской панорамы (1962, архитекторы А. Корабельников, А. Кузьмин, С. Кучанов), украшенное мозаиками (художник Б. Тальберг), вместе с установленным перед ним памятником М. И. Кутузову и другим героям Отечественной войны 1812 года (скульптор Н. Томский, архитектор Л. Голубовский), в соседстве с величественной Триумфальной аркой О. Бове (восстановлена в 1972 г.) и в окружении высоких жилых домов конца 40-х—50-х годов, несмотря на разновременность составляющих эту площадь компонентов, представляет собой внушительный архитектурно-художественный ансамбль, который эффектно открывает въезд в столицу с запада.

Также торжественно открывает въезд в город величественный градостроительный ансамбль, посвященный героическим защитникам Ленинграда в годы Великой Отечественной войны; он был создан в 1975—1978 годах в Ленинграде на площади Победы (архитекторы С. Сперанский, В. Каменский, скульпторы М. Аникушин и др.; см. раздел скульптуры).

Особую мемориальную ценность представляют сохранившиеся здания и улицы старого Симбирска. После сооружения Ленинского мемориального комплекса (1970, авторский коллектив: архитекторы Б. Мезенцев, М. Константинов, Г. Исакович, художники Г. Опышко, З. Церетели и др., *илл. 150*) и одновременной реконструкции всего исторического центра Ульяновск приобрел значение города-памятника. Разновременные и некогда разрозненные исторические реликвии Симбирска — Ульяновска соединились на основе нового градостроительного замысла в целостную пространственную композицию, завершаемую парком Дружбы народов на высоком берегу Волги. В создании этого ансамбля принимали участие все союзные республики нашей страны.

Городом-памятником стал в послевоенные годы Волгоград. Мемориал на Мамаевом кургане, площадь Павших борцов с Вечным огнем, историческое здание универмага, где была принята капитуляция, руины мельницы в комплексе с новым зданием Панорамы великой битвы — все это входит в общую градостроительную структуру города-памятника, так же как и парадная набережная Волги, и величественные гидросооружения Волгоградской ГЭС и Волго-Донского канала, расположенные к северу и югу от центра города.

Конечно, города-памятники не только демонстрируют свои исторические реликвии. Живя полнокровной жизнью, самым фактом своего процветания они свидетельствуют о непобедимости советского народа, о торжестве жизни над смертью и разрушением и тем самым служат целям монументальной пропаганды.



148. М. Посохин, А. Мндоянц, Г. Макаревич, Б. Тхор, Ш. Айрапетов, И. Ан. Покровский и другие. Ансамбль проспекта Калинина. 1960-е гг. Москва

Ответственной и важной областью деятельности архитекторов является строительство городов. В них должны быть воплощены социальные завоевания общества развитого социализма. Проектирование новых городов — это своеобразная лаборатория, открывающая возможности творческого поиска. К числу удачных объемно-пространственных решений новых городов следует отнести научные центры в районах Новосибирска, Свердловска, Иркутска, Владивостока, а также Зеленоград, Дубну, Обнинск, Пущино под Москвой, Сосновый Бор под Ленинградом. В каждом из этих новых городов ощущается неповторимое своеобразие.

Академический городок под Новосибирском (начало 60-х гг., архитекторы М. Белый, В. Иванов, А. Михайлов и др.) — один из первых объектов, где была создана четкая система зонирования территории (зоны жилья, научно-исследовательских институтов, отдыха и спорта). Новый город расположен в красивой холмистой местности на берегу вновь созданного Обского водохранилища, среди обширного лесного массива. Авторам удалось счастливо сочетать регулярность в организации центра с красивым многоплановым построением и свободным расположением жилых кварталов. Природа органически вошла в ткань города.

Начавший строиться в 60-е годы, Зеленоград (проект планировки: И. Рожин, И. Покровский; авторы проекта центра города: И. Покровский, А. Климовичкин, Ф. Новиков и др., илл. 149) в 70-е годы превратился в красивый, интересный в планировочном отношении, выразительный по своему объемно-пространственному решению город. Следуя естественному рельефу местности, архитекторы придали террасное построение ансамблю общественного центра. Он располагается по склону, спускающемуся к реке Сходне, где создан большой искусственный водоем. Верхняя терраса служит продолжением бульвара главного проспекта, на средней — располагается центральная площадь Зеленограда, эстакадами соединенная с восточными и западными жилыми районами города. С юга к этой площади примыкает городской парк, он образует третью, самую нижнюю террасу городского центра и выходит непосредственно к реке. В парке разместятся стадион и другие спортивные сооружения. На противоположном берегу реки, среди естественного зеленого массива, находятся здания научно-производственного назначения, тоже входящие в систему городского центра.

Хорошим примером органического единства природы и архитектуры является и выросший в 70-х годах на берегах реки Коваж, впадающей в Финский залив, го-



149. И. Рожин, И. Покровский, А. Климовкин, Ф. Новиков и другие. Зеленоград. 1960-е гг.

род Сосновый Бор (архитекторы М. Белый, Ю. Савченко, Б. Машин, В. Иванов, Н. Васильев и др.). Чтобы сберечь зеленое убранство, авторы, проложив пешеходные дорожки из бетонных декоративных плит по склонам дюн, укрепили их основания подпорными стенками из естественного камня. Болото на границе с лесопарком градостроители превратили в живописный водоем, обогащающий природный ландшафт.

В 60-е—70-е годы продолжали бурно расти и такие крупные северные города РСФСР, как Мурманск, Архангельск, Нарьян-Мар, Норильск, Магадан, Якутск, Воркута. В эти же годы на пустом месте среди тайги, болотистых тундр, вечной мерзлоты вырастали и совершенно новые города — Самотлор, Нижневартовск, Нуренгри, Усть-Илимск и другие.

По масштабам освоения северных земель (степени культуры, образования, медицинского обслуживания населения, словом, по общему уровню освоенности) мы обогнали самые развитые страны Запада.

Все капитальные промышленные сооружения, многоэтажные дома, административные и общественные здания в условиях сурового Заполярья строятся на сваях, чтобы не потревожить грунт, скованный вечной мерзлотой. Природные условия, естественно, влияют и на особенности архитектурного облика сооружений —

композиция жилых кварталов замкнута. Однако это не означает, что здесь отказываются от создания крупных градообразующих центров — магистралей и площадей, организующих общественную жизнь города. Так, например, в Мурманске есть центральная площадь Советской Конституции, красивая и нарядная в любое время года. Ее украшают 18-этажное здание новой гостиницы, памятный знак в честь покорения Северного полюса, красочная стела, посвященная истории промыслового рыболовецкого флота. А над всем городом господствует величественный памятник воинам-североморцам с Музеем боевой славы, расположенным в пьедестале огромной статуи (скульптор И. Бродский, архитектор И. Покровский).

Новые города входят в состав групповых систем расселения, которые формируются вдоль транссибирских магистралей и крупнейших водных артерий Западной и Восточной Сибири. Созвездие новых городов образовали дальневосточные Амурск и Солнечный, сформировавшиеся в орбите Комсомольска-на-Амуре. Тында, Северобайкальск и другие города вырастают вдоль трассы БАМа. Интенсивное строительство новых городов ведется и в европейской части РСФСР — в Поволжье, в районе Курской магнитной аномалии и других местах.



150. Б. Мезенцев, М. Константинов, Г. Исакович. Мемориальный комплекс в Ульяновске. 1970

Во многих городах, возникших в последние годы, заложены планировочные структуры, допускающие возможность их гибкого развития во времени. В них проверяются на практике более совершенные системы культурно-бытового и транспортного обслуживания, новые приемы архитектурно-пространственной композиции, внедряются принципы синтеза искусств в решении общегородских центров, основных магистралей и благоустройства микрорайонов. Эти новые интересные работы получили общественное признание. Не случайно в середине 70-х годов государственных и международных премий и других отличий в области архитектуры удостоены не только отдельные сооружения, но и общая застройка городов Зеленограда, Тольятти (илл. 151), Соснового Бора, а также городов Навои (Узбекская ССР) и Шевченко (Туркменская ССР), в проектировании и строительстве которых ведущую роль играли ленинградские архитекторы, скульпторы и строители.

При создании новых городов обнаружился такой, казалось бы, с функциональной точки зрения несущественный недостаток, как отсутствие вещественных знаков культурной преемственности поколений. В тех ме-

стах, где нет никаких исторических сооружений и памятников, особо важную роль приобретают произведения монументальной живописи и скульптуры, которые помогают связать жизнь современного города с прошлым и будущим данных мест, оживить местные особенности и традиции или, наоборот, выйти за пределы локальных интересов и выдвинуть важные общечеловеческие идеи. Такой знаменательной вехой, связывающей новый город с историей данного места, является, например, Монумент защитникам Москвы на Ленинградском шоссе при въезде в Зеленоград (скульпторы А. Штейман, Е. Штейман-Деревянко, архитектор И. Покровский). Памятник-обелиск установлен на том месте, где осенью 1941 года было остановлено гитлеровское наступление на Москву. Этот памятник приобретает чрезвычайно важное идейное и градостроительное значение именно в сопоставлении с цветущим городом, выросшим на прежнем боевом рубеже обороны Москвы.

В новом, преимущественно молодежном городе автомобилестроителей Тольятти (главный архитектор Б. Рубаненко) на основной магистрали, ведущей к автозаводу, важным историческим мемориалом стали



151. Б. Рубаненко, В. Шквариов, Ю. Бочаров, Е. Кутырев и другие. Тольятти. 1960-е—1970-е гг.

декоративные бронзовые скульптуры А. Васнецова, изображающие старинные транспортные средства: первый пароход, первый локомотив, первый воздушный шар. Установленные на высоких постаментах по центральной оси бульвара, проходящего посередине проспекта, они удачно вписались в архитектурный облик молодого города и выразительными декоративными формами обогатили типовую застройку проспекта.

Активное участие монументально-декоративного искусства в формировании архитектурного облика Тольятти не ограничивается этими оригинальными работами А. Васнецова. Свою роль в городе играют и его декоративная мозаика, украшающая фасад кинотеатра «Спутник» на центральном проспекте, и мозаика С. Тер-Григоряна на лобовых частях фасада и в интерьере величественного Дворца спорта.

Неподалеку от этого дворца, на площади, окруженной гранитными ступенями, воздвигнут необычный монумент, посвященный 50-летию Советской власти (художник Ю. Королев, архитектор Б. Рубаненко). Это,

пожалуй, первый в нашей стране памятник, созданный преимущественно средствами монументальной живописи. Он представляет собой вытянутый в длину и поднятый невысоко над землей параллелепипед длиной 50 и высотой 5 метров, покрытый со всех сторон смальтовой мозаикой. В красочном мозаичном фризе, опоясывающем все боковые стороны этого гигантского параллелепипеда, в выразительных символических композициях представлены этапы славной истории нашей Советской державы, начиная с Октябрьской революции, гражданской войны и первых пятилеток, кончая трудовой героикой наших дней. Живописно-ритмическим мотивом, объединяющим все композиции мозаичного фриза, является струящаяся полоса красного знамени, которая то как бы выступает вперед, то уходит в глубину, приобретая при этом густые, темно-пурпурные оттенки. Колорит мозаик построен на чередовании темных и более светлых частей. Разнообразные оттенки красного сочетаются с золотым смальтовым фоном и отдельными акцентами зеленого,



152. М. Посохин, А. Мндоянц, Е. Стамо, П. Штеллер, Н. Щепетильников. Кремлевский Дворец съездов. 1961. Москва

синего и белого. В последовательной смене мозаичных композиций можно подметить, как образы отдельных персонажей — крестьян, красноармейцев, рабочих, инженеров, ученых, — проходя лейтмотивом через ряд сцен, изменяются в процессе изобразительного повествования.

Автор этого мозаичного фриза Ю. Королев принадлежит к числу монументалистов широкого диапазона: в его активе мозаики, росписи, витражи, выполненные для Мурманска, Пензы, Москвы, Набережных Челнов и других городов. Художник большого творческого темперамента и энергии, стремящийся в своих монументальных работах к динамичной экспрессии ритмов, ракурсов, цвета, в этом мозаичном фризе он ищет более гармоничного и классического решения, его пластическое повествование основывается на общепринятых в советской живописи иконографических прототипах и образах.

Чем больше в нашем повседневном окружении промышленных унифицированных предметов, построек,

тем настоятельней становится потребность в появлении среди них какой-то необычной, индивидуализированной формы, которая разбивает привычные стереотипы восприятия и активизирует эстетическое чувство. Такая активная по пластике или цвету форма — будь то уникальное архитектурное сооружение, памятник архитектуры, монумент — становится важным композиционным фактором, организующим городское пространство и делающим его неповторимым. А сочетание старого и нового, типового и уникального придает градостроительному ансамблю дополнительные смысловые оттенки, обогащая его «четвертым измерением» — глубиной во времени.

Сама жизнь, практика градостроительства доказывают, что без объединения всех пластических искусств с природным ландшафтом и культурно-историческими памятниками прошлого не бывает полноценной культурной среды. Советские градостроители солидарны с принципом, провозглашенным в 1949 году на VII Международном конгрессе архитекторов: «Градос-



153. Кремлевский Дворец съездов в Москве. Интерьер

строительство есть рама, внутри которой архитектура и пластические искусства должны быть воссоединены, чтобы выполнять свою социальную роль...» Эта задача мыслится у нас в масштабе крупных градостроительных комплексов и целых городов.

В практику социалистического градостроительства пришло понимание среды как чего-то целостного, духовно насыщенного, где архитектурно-пластические объемы активно взаимодействуют с окружающим пространством и немислимы вне его. Вот почему в принятом Верховным Советом СССР в 1976 году законе «Об охране и использовании памятников истории и культуры» к их числу отнесены не только отдельные здания и монументы, но и целые архитектурные ансамбли и исторически сложившиеся кварталы, площади, улицы, а также связанные с ними произведения монументального, изобразительного, декоративно-прикладного, садово-паркового искусства и природные ландшафты. Охране подлежат, таким образом, не только отдельные объекты архитектуры, но и сама ис-

торически сложившаяся среда, ими формируемая. В старых городах создаются заповедные зоны, где запрещено новое строительство. А такие города, как, например, Суздаль, становятся целиком заповедниками.

В современных условиях градостроительство и художественная организация среды означают взаимодействие довольно сложных систем и факторов.

Монументальное искусство как неотъемлемая часть архитектуры и градостроительства активно участвует в художественной организации городских центров, районов жилой застройки, гражданских и промышленных сооружений и тем самым становится существенным элементом общественной жизни.

Центральные площади городов с памятниками В. И. Ленину, Великой Октябрьской социалистической революции, священные места, где горит Вечный огонь и воздвигнуты мемориалы в честь тех, кто отдал жизнь за свободу и независимость Родины, составляют ту специфическую, художественно организованную среду, в которой торжественно отмечаются революционные



154. В. Каменский, А. Жук, инженер И. Максимов. Концертный зал «Октябрьский». 1967. Ленинград

праздники, где происходят парады и митинги, возложение венков, встречи с ветеранами и другие торжественно-символические действия.

Советское монументальное искусство участвует в создании эмоциональной атмосферы массовых народных празднеств. Не менее значительна его роль в формировании нашей повседневной среды — жилых кварталов и промышленных сооружений, оно везде оказывает постоянное воздействие на духовный мир человека, формируя его как личность, как гражданина.

Советские зодчие и художники стремятся соединить инженерную красоту и мощь крупнейших промышленных сооружений с образной силой воздействия монументальной пластики и живописи. Такой синтез в ряде случаев дает немалый художественный эффект, помогая выразить гуманистическую и демократическую устремленность социалистического общества. Сооружения гигантских гидроэлектростанций на Волге, Ангаре, Енисее в 60-х — 70-х годах, архитектурно-художественные ансамбли судоходных каналов, железнодорожных и речных вокзалов, аэропортов, станций метрополитена, заводских территорий и т. п., украшенные

скульптурами, мозаиками, фонтанами, декоративными произведениями из металла, свидетельствуют о том, что пластическое искусство все больше входит в контакт с сугубо деловыми, функциональными сооружениями, проникает в различные области повседневной жизни. Эти произведения участвуют в формировании социалистического сознания, помогают художественно организовать и возвысить среду, окружающую человека. Примерами являются мозаичная композиция «Прометей» на здании Управления шлюзом Саратовской ГЭС на Волге (художник А. Кузнецов), витраж «Жизнь Севера» красноярских художников Г. Никифорова, В. Слободкина, А. Лапков в подземном турбинном зале самой северной в нашей стране Усть-Хантайской ГЭС (Якутия) и другие произведения.

Всенародный патриотический подвиг советских людей в Великой Отечественной войне и пафос мирного созидания в послевоенные годы вызвали к жизни новые формы монументального искусства. В таких городах, как Ульяновск, Ленинград, Новороссийск, Волгоград, Новгород, Псков и другие, не только памятники, но и вся их среда — площади, улицы, скверы, от-

дельные здания, будучи связаны с теми или иными историческими событиями и именами, становятся местом паломничества множества людей. Вот почему наряду с собственно градостроительными задачами важная роль отводится в таких городах торжественно-репрезентативным и мемориальным сооружениям, а также сохранению исторических реликвий. Этой цели служат также памятники на местах героической обороны Ленинграда, Москвы и других городов-героев. И хотя эти памятники не связаны с центром города, они входят в общую систему города-памятника.

Многими памятниками и мемориалами отмечены героические страницы нашей страны в Новороссийске. Важнейшие среди них — мемориал Малой земли, памятник на месте гибели Черноморского флота в 1918 году, а также монумент «Рубеж обороны» у цементных заводов. Все три созданы скульптором В. Цигалем и архитекторами Я. Белопольским, Р. Кананиным, В. Хавиным и входят в обширную пространственную систему мемориалов, вовлекающих в орбиту своего воздействия весь город, раскинувшийся на берегах Цемесской бухты.

Для нашего времени характерна работа художников разных специальностей по комплексному проектированию и осуществлению крупных архитектурно-художественных ансамблей. Если в начале 60-х годов еще приходилось отстаивать само право на существование монументального искусства в новой архитектуре и градостроительстве, то в 70-е годы монументальные произведения всех родов и жанров получили повсеместное распространение. Авторы лучших мемориальных ансамблей, новых городов, благоустроенных жилых районов, памятников, мозаик и стенных росписей, украшающих различные общественные здания, удостоены Ленинских и Государственных премий, премий Ленинского комсомола, медалей Академии художеств СССР и прочих наград. Наши архитекторы, скульпторы и художники имели заслуженный успех на международных смотрах и осуществили за рубежом ряд крупных архитектурных и монументальных работ.

Произведения скульптуры и живописи вносят в современную городскую застройку яркие выразительные акценты, приближают ее к человеку, одухотворяют и очеловечивают современную жизненную среду. Широта творческих интересов, многообразие применяемых техник и материалов (темперная роспись, сграффито, мозаика, витраж, живописно-скульптурный рельеф, чеканка, круглая металлическая скульптура и др.) характерны для художников, работающих сейчас в архитектуре. Овладевая новыми материалами и техниками, монументалисты стремятся перейти с архитектурных плоскостей в трехмерное пространство, из интерьеров — шагнуть на улицы и площади городов. В ряде случаев монументальная скульптура и цветопластика становятся важным формообразующим элементом больших архитектурных комплексов.

В начале рассматриваемого периода, на рубеже 50-х—60-х годов, приемы соединения изобразительных искусств с архитектурой по инерции продолжали оставаться прежними, унаследованными от ордерной си-





156. Дворец пионеров на Ленинских горах. 1959—1963. Зимний сад. Москва

стемы. Иными словами, традиционный принцип стилевой унификации, унисонного звучания всех элементов ансамбля еще механически переносился на новую, безордерную архитектуру, что потребовало соответствующих изменений и в стилистике ее декора. В схематической упрощенности форм, плакатности решений, в плоскостности стенных росписей, в рубленой угловатости скульптурных объемов художники пытались найти путь к современному пластическому языку, к стилистическому единству со скупой, рационалистической архитектурой. Эти стилевые изменения ослабляли идейно-содержательную сторону произведений.

В синтезе искусств архитекторы и художники 60-х годов надеялись найти необходимый противовес сухости и рационализму новых построек, но, понимая синтез по-старому, как растворение произведений живописи и скульптуры в архитектуре, они, естественно, подпадали под влияние ее упрощенных прямоугольных ритмов и форм.

Очень скоро, однако, были осознаны ограниченность и излишняя прямолинейность такого понимания синтеза и стал энергично утверждаться иной принцип создания архитектурно-художественных ансамблей. Новое понимание синтеза искусств исходит из возможности контрастного сопоставления компонентов ансамбля: это своего рода диалог самостоятельных и различных по своей природе произведений пластического искусства — неизобразительных (архитектура) и изобразительных (живопись, скульптура). В годы, характеризующиеся гораздо более высоким уровнем технико-экономического, социального и культурного развития нашего общества, мы вновь подходим к тому всеобъемлющему пониманию художественной организации среды, которое начало стихийно складываться еще в первые послеоктябрьские годы.

В рассматриваемый период одной из главных забот наших архитекторов было развертывание массового типового жилищного строительства в городах и селах и



157. В. Егеров, В. Кубасов, Ф. Новиков, Б. Палуй, И. Покровский, М. Хажакян, инженер Ю. Ионов. Дворец пионеров на Ленинских горах. 1959—1963. Москва



158. Ф. Новиков, Г. Саевич, инженер Ю. Ионов. Московский институт электронной техники. 1971. Зеленоград

постоянная систематическая работа над повышением его качества. А это означало совершенствование типовых проектов, разработку комплексных серий жилых и общественных зданий, улучшение архитектурной организации новых жилых районов.

Проекты конца 50-х — начала 60-х годов, созданные на первом этапе развития массового индустриального строительства, не могли сразу решить всех назревших проблем: не удовлетворяло малое количество типов квартир, слишком упрощенный характер их планировки, плоскостное решение фасадов и одинаковая высота жилых домов. Следующий шаг был сделан в 1963—1965 годах. Разрабатываются улучшенные серии типовых зданий, проектировщики отказываются от проходных комнат и совмещенных санузлов, расширяют площадь подсобных помещений, гардеробных. Увеличилось и разнообразие типов квартир. В некоторых сериях появились лоджии, улучшающие комфорт и обогащающие пластику домов, а следовательно, и общий вид кварталов. В состав улучшенных серий типовых проектов середины 60-х годов были введены дома гостиничного типа для малосемейных, предлагались первые варианты гибкой структуры жилища, планировка которого в процессе эксплуатации могла бы трансформироваться в соответствии с изменениями в структуре и бытовом укладе семьи.

Важным моментом развития массового жилищного строительства 60-х годов явилось повышение этажности, позволявшее сократить чрезмерное разрастание территорий жилых районов. В состав новых серий вошли проекты многоэтажных жилых домов башенного типа (9, 12 и более этажей). В процессе проектирования, строительства и эксплуатации выявилось преимущество таких односекционных домов-башен. С середи-

ны 60-х годов они получили большое распространение в Москве, Ленинграде и других городах.

На третьем этапе типового проектирования жилых домов (70-е гг.) были разработаны новые улучшенные проекты и их модификации, началось внедрение прогрессивного блок-секционного метода типового проектирования, дающего возможность из различных секций компоновать жилые дома разной протяженности, этажности и конфигурации. Укрупненные дома, спроектированные на основе новых нормативов и единого каталога строительных деталей, отличаются удобной планировкой и более высоким уровнем комфорта. В отделке панелей применены стойкие керамические цветные эмали, облицовочная плитка. Домами новых типов застраиваются в Москве районы Тропарево, Отрадное, Бибирево — Лианозово, Орехово — Борисово, Южное Измайлово, Строгино; жилые районы Ленинграда (Сосная поляна), Сестрорецка, Пушкино. Ленинградцы широко используют метод проектирования, при котором первичным объемно-планировочным элементом является блок-квартира. Так был построен примечательный во многих отношениях экспериментальный дсм в районе Купчино, в котором новоселы получили квартиры вместе с полным оборудованием кухонь, прихожих и подсобных помещений. На основе этого метода велось строительство и в новом жилом районе на Васильевском острове (главный архитектор Ленинграда Г. Булдаков). Интересные типовые проекты жилых домов были разработаны также зональным институтом в Новосибирске (главный архитектор А. Воловик).

Когда с переходом на индустриальное типовое строительство изменился характер застройки жилой территории и в градостроительную практику широко вошли приемы микрорайонирования, в понятие «жилище» включились не только квартира с ее обстановкой и оборудованием, но и дом, и прилегающее к нему пространство, а также ближайшие здания общественно-бытового назначения, находящиеся в радиусе 400—500 метров. Так формировалась целостная многоступенчатая система социального и культурно-бытового обслуживания населения данного микрорайона. Одновременно решались задачи его эстетического облика. В процессе работы над объемно-пространственной структурой микрорайона постепенно выявились принципы организации современного ансамбля. Микрорайон становился творческой лабораторией градостроителя. Возникла новая эстетика жизненной среды.

Вместо сплошной периметральной застройки улиц крупными кварталами и парадного оформления магистралей фасадами репрезентативных жилых домов возобладала свободная живописная планировка и застройка жилых массивов. Сочетание разнообразных по высоте и конфигурации зданий, обилие зелени, использование малых архитектурных форм — все это существенно преображало внешний облик современного жилого района. Но такая застройка имела и свои негативные стороны, что не замедлило вскоре сказаться.

В течение 60-х годов сложилась парадоксальная ситуация, когда пущенная на полную мощь индустрия массового сборного типового строительства стала диктовать свои законы градостроительству и архитектуре, сковывая творческую мысль зодчих, ограничивая палитру художественных средств и само направление их



159. Н. Андронов, А. Васнецов. Печать революции. Мозаика в интерьере здания редакции «Известий». 1977. Москва

поиска. Это неизбежно вело к спаду архитектурного творчества, ограниченного узкими строительными возможностями домостроительных комбинатов и обязательными для всех регионов нормативами и регламентациями типового проектирования, которые, естественно, не могли учитывать местных условий. Все это влекло за собой однообразие и унылость облика не только отдельных зданий, но и обширных массивов новой застройки, целых городов. А это, в свою очередь, вызывало недовольство общественности и чувство профессиональной неудовлетворенности у архитекторов. Вот почему на XXVI съезде КПСС в Отчетном докладе Центрального Комитета указано, что наше «градостроительство в целом нуждается в большей художественной выразительности и разнообразии. Чтобы не получалось, как в истории с героем фильма, который, попав по иронии судьбы в другой город, не сумел там отличить ни дом, ни квартиру от своей собственной»²⁸.

В течение 70-х годов, особенно во второй половине, в советской архитектуре постепенно преодолевались

недостатки предшествующего десятилетия. На первый план выдвинулись проблемы гуманизации жизненной среды и улучшения качества всего нашего предметно-пространственного окружения. Говоря о проблемах архитектуры и градостроительства, Л. И. Брежнев подчеркивал: «Важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса»²⁹.

Надо ли удивляться, что на современном этапе на первый план вновь выступают те тенденции архитектурного творчества, которые опираются на освоение широкого круга художественного наследия и ориентируются на поиск своеобразного облика сооружений различного назначения, усиление художественного начала в архитектурном формообразовании и более последовательное проведение принципа содружества всех пластических искусств. Это вовсе не означает возвращения к традиционной ордерной архитектуре, а, наоборот, знаменует решительный шаг вперед — от первой, еще несовершенной стадии индустриально-сборного строительства к более зрелой его ступени. Творчество архитектора обретает необходимую свободу и



160. В. Башков (под руководством А. Мыльникова). Петровский Петербург. Роспись в средней школе № 11. 1969. Ленинград

неизмеримо бóльшие возможности для реализации своих замыслов, развитая же строительная индустрия на основе Единого каталога строительных деталей и новой индустриальной технологии способна более мобильно и качественно воплощать эти творческие замыслы в жизнь.

Оперируя крупными унифицированными элементами, варьируя внешний вид, этажность и расположение объемов в пространстве, применяя протяженные, изгибающиеся дома ленточного типа, высотные «точечные» дома, меняя цвет и фактуру облицовки зданий, сочетая постройки с зеленью деревьев и газонов, вводя архитектурно-художественные акценты в виде декоративной скульптуры, живописных стел, бассейнов, фонтанов, игровой скульптуры для детей и прочих элементов малой архитектуры и благоустройства, советские архитекторы стремятся достичь неповторимого своеобразия облика жилого микрорайона.

Для того чтобы нагляднее представить процесс развития массового жилищного строительства в рассматриваемый период, нужно сопоставить такие характерные для первой половины 60-х годов жилые районы Москвы, как Новые Черемушки, Волхонка — Зил, Хорошево — Мневники, с застройкой второй половины 60-х годов — жилыми кварталами и микрорайонами

Вешняки — Владычино, Ивановское, Давыдково, Химки — Ховрино, а эти районы, в свою очередь, сопоставить с кварталами, возникшими в середине и второй половине 70-х годов — Теплый Стан, Тропарево, Ясенево, Строгино, Северное Чертаново, Бибирево — Лианозово и другие. Это сопоставление дает возможность убедиться, как изменялся облик современной массовой застройки, ее масштаб и силуэт, какое значение приобретали цвет и пластика в архитектуре, как улучшалась система функциональных связей между жильем и учреждениями массового культурно-бытового назначения, насколько органичнее стала связь с природным ландшафтом. Ту же эволюцию можно проследить и в других больших городах — Ленинграде, Свердловске, Омске, Иркутске, Барнауле, Хабаровске, Владивостоке.

Если в 60-х годах архитекторы чрезвычайно увлекались разбросанной («свободной» или «строчной») застройкой жилых массивов, при которой исчезало само понятие улицы и площади, то скоро стало ясно, что улица — это не просто коридор из домов, а площадь — не только место развязки транспортных потоков, но прежде всего это артерии городского организма, необходимые для жизни людей, своеобразные общественные интерьеры под открытым небом.



161. О. Филатчев. Респись в Московском институте нефтехимической и газовой промышленности имени И. М. Губкина. 1975

Уют, человечность улиц и площадей обеспечиваются прежде всего оживленным и всегда праздничным «нижним ярусом» города: приветливостью и открытостью первых этажей зданий, их ярким освещением, привлекающими глаз витринами, световыми надписями, открытыми кафе в сочетании с цветом и зеленью, парковой скульптурой и монументами, мозаикой и живописью, украшающими фасады. Если на центральных площадях и основных магистралях города оправданы крупные монументальные формы, призванные служить важными пространственными ориентирами, имеющими общегородское значение, то в небольших скверах среди жилых домов, на территориях школ и спортивных комплексов, административно-торговых центров микрорайонов столь же нужны более интимные произведения монументально-декоративного искусства. Выполненные в разных материалах, отмеченные своеобразием творческой индивидуальности их создателей, эти произведения по-своему участвуют в формировании неповторимого облика города или района и тем самым — в преобразовании городской среды.

Принцип комплексного подхода к жилой среде предполагает согласованную совместную работу архитекторов и художников не только в формировании облика города и жилого микрорайона, но также и в худо-

жественной организации самого жилья, то есть интерьеров квартир.

Существенные сдвиги в общей направленности архитектуры в 60-х годах самым непосредственным образом сказались и здесь. Переход к односемейному заселению создал предпосылки для организации квартиры как некоего объемно-пространственного целого. Широкие проемы окон и дверей, низкие подоконники, лоджии и балконы способствуют более непосредственной связи интерьера с внешней средой. Отказ от таких элементов декоративного убранства, как профилированные карнизы, пилястры, лепнина на потолках, придал пространству нового жилого интерьера красоту чистых поверхностей и ясно обозримых объемов. Для малометражных квартир 60-х годов были специально разработаны образцы мебели простых форм и светлых расцветок. Вошла в обиход встроенная и легко трансформирующаяся мебель, занимающая в квартире вдвое меньше площади по сравнению с мебелью старого образца.

Большой декоративный эффект дает включение в такой функционально строгий интерьер отдельных предметов декоративного искусства или старины, которые выделяются на нейтральном фоне современной отделки и мебелировки квартир и вносят в ее обста-



162. В. Кулаков. Роспись в Томском государственном университете. 1977

новку черты индивидуальности, придавая в то же время интерьеру необходимую «глубину во времени».

Важную роль в жилом интерьере 60-х годов играли цвет и свет. Они помогали создавать определенную эмоциональную атмосферу, участвуя в зональной организации пространства большой общей комнаты. Согласно зональному принципу оборудования интерьера каждая из зон, предназначенных для отдыха, для работы, для приема гостей, имеет свою специальную группу мебели. Прежняя периметральная расстановка мебели по стенам в эти годы нередко сменяется более свободной. Так, например, стеллаж со сквозными ячейками или тахта помещались перпендикулярно стене, отделяя тем самым одну функциональную зону от другой.

Довольно скоро новые принципы вошли в моду. Но чем шире распространялась эта мода, тем больше обезличивался интерьер жилища. В убранстве новых квартир проявились банальные стереотипы и штампы. Естественно поэтому, что в 70-е годы у многих возник протест против таких решений. Это и определило характер новых поисков в области организации среды, в частности увлечение «стилем ретро».

Проектируя жилье, архитектор и художник по интерьеру стараются учитывать потребности тех людей,

которые будут им пользоваться. Перспективная задача архитектора и художника — максимально приспособить эту первичную ячейку жилища к особенностям быта каждой конкретной семьи.

В 60-е годы, особенно после мартовского (1965 года) Пленума ЦК КПСС, советские архитекторы и строители приступили к решению задачи большого социального значения: преобразовать бытовой уклад и образ жизни тружеников сельского хозяйства, предоставить им все блага современной городской культуры, сохраняя при этом преимущества и особенности сельской жизни. В соответствии с постановлениями июльского (1975 года) Пленума ЦК КПСС развернулось коренное преобразование зон европейского Нечерноземья и Черноземной полосы, а также сельскохозяйственных районов Сибири. В ряде совхозов и колхозов РСФСР были созданы укрупненные поселки городского типа, оборудованные современными коммунальными удобствами.

В 1968 году было принято постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об упорядочении строительства на селе». В этом постановлении указывалось на необходимость возведения экспериментально-показательных поселков в каждой из областей страны. Самый большой объем экспериментального строительства на селе приходится на Российскую Федерацию: в 70-х



163. Ю. Королев. Семья. Фрагмент мозаики «Моя Родина» в зале ожидания автовокзала. 1972. Москва

годах здесь строилось 132 экспериментально-показательных поселка, соответствующих специфическим условиям различных районов страны, разных климатических зон и отраслей сельскохозяйственного производства.

Характерным примером поселка городского типа с застройкой многоэтажными домами является центральная усадьба совхоза «Московский», самого крупного в СССР высокомеханизированного овощеводческого хозяйства (архитекторы К. Бравин, Я. Гузман). Этот поселок отличается городским уровнем быта, обслуживания и производства, что отразилось и на его архитектурном облике.

Во Владимирской области в совхозе имени М. В. Фрунзе Суздальского района в 70-е годы развернулось строительство поселка Павловское (архитекторы М. Кацнер, И. Каплан, В. Никифоров). Близость старого русского города с его неповторимой архитектурой, естественно, учитывалась авторами проекта. С самого начала они отвергли путь заимствования старых форм и стилизации в духе владимиросуздальского зодчества. Основными средствами архитектурной выразительности стали здесь соотношение архитектурных масс, силуэт, масштабность. Общественный центр состоит из здания сложной конфигура-

ции, в котором объединены клуб, сельсовет, магазины, столовая, комбинат бытового обслуживания и другие общественные учреждения. Жилая часть формируется из отдельных групп домов. Различные варианты сочетания трех типов блок-секций позволили получить до полусотни вариантов домов, что практически сделало решение каждого дома индивидуальным. Центральная часть поселка располагается на возвышенности и хорошо видна с автомагистрали Владимир — Суздаль, входящей в знаменитое туристское «Золотое кольцо». Поэтому архитекторы особое внимание уделили силуэту застройки и ее цветовому решению.

В 70-е годы мощные сельскохозяйственные производственные комплексы и связанные с ними поселки городского типа созданы в Московской, Калининградской, Ленинградской и других областях РСФСР. Опыт возведения поселков городского типа выявил и некоторые негативные стороны такого решения проблемы. Сельский образ жизни — это особая сфера человеческой деятельности, уравнивающая и дополняющая завоевания городской культуры. Социалистическая индустриализация и механизация современного сельскохозяйственного труда не означают необходимости полной урбанизации деревни. Внедрение достижений научно-технической революции должно привести к резкому

повышению уровня жизни на селе, расцвету культуры, но без утраты ценностей, связанных с близостью к природе. И в этом смысле дальнейшее преобразование села в условиях развитого социализма приобретает не только экономическое, но и принципиальное культурно-историческое значение.

Развитие общественной жизни и возросшие культурные потребности народа выдвинули новые требования к архитектурно-художественному решению общественных центров городов и новых сельских поселков как средоточия общественно-политической и культурной жизни.

В течение двух минувших десятилетий в РСФСР проектировалось и осуществлялось строительство крупных сооружений общественно-политического, административного, культурно-зрелищного назначения. Зодчие Российской Федерации работали над общественными центрами Перми, Кирова, Архангельска, Мурманска, Новороссийска, Владивостока и многих других городов республики, приняли участие в разработке проектов для пострадавших от землетрясения городов Ташкента и Газли. Они участвовали в строительстве общественных центров не только РСФСР, но и городов других союзных республик (Навои, Шевченко, Чернобыль и др.), а также за рубежом. Мы имеем в виду многие промышленные здания, больницы, научные институты, учебные заведения, которые в этот период сооружались Советским Союзом во многих странах Азии и Африки. Эти здания своим обликом, а также тематикой и содержанием монументальных произведений, входящих в убранство их фасадов и интерьеров, выражают благородные интернациональные гуманистические идеи. Они являются своеобразными полпредами нашей страны за рубежом, вещественными памятниками бескорыстной помощи советского народа.

Важную политическую и художественно-пропагандистскую роль выполняли монументальные павильоны СССР на Всемирных выставках в Монреале (1967), Осаке (1970), Спокане (1974) и построенные в эти годы здания посольств СССР в Стокгольме, Париже, Карачи, Токио и столицах ряда других стран.

В современных городах, особенно новых, уникальные общественные здания приобретают огромное значение. Они придают своеобразие современному городскому ансамблю. Для формирования облика уникальных общественных сооружений 60-х — 70-х годов характерны последовательное усложнение объемно-пространственной структуры, обогащение пластики фасадов, замена сухой геометричности криволинейными и округлыми формами, сочетание искусственных и натуральных материалов, увеличение творческого начала в процессе формообразования. Важнейшую роль в создании художественного образа таких сооружений играет монументально-декоративное искусство.

Одно из значительных общественных зданий начала 60-х годов — Дворец съездов в Московском Кремле (1961, архитекторы М. Посохин, А. Мндоянц, Е. Стамо, П. Штеллер, Н. Щепетильников, *илл. 152*). Сочетая архитектурно-художественные достоинства с инженерно-техническими новшествами в оборудовании, освещении и акустике огромного зрительного зала и сценической площадки, Кремлевский Дворец съездов стал своего рода образцом того типа зданий универсального культурно-массового назначения, который получил ши-

рокое распространение в архитектурной практике второй половины 60-х — 70-х годов. Строгое кубическое белокаменное здание Дворца съездов с ритмически чередующимися пилонами и остекленными проемами во всю высоту сооружения удачно вписалось в живописную кремлевскую панораму, продолжая тем самым историческую традицию формирования этого архитектурного ансамбля из строений разных эпох. Хорошо смотрится Дворец съездов внутри кремлевского ансамбля с главной Ивановской площади. Менее органично он сочетается с архитектурой Кремля, если смотреть со стороны Манежа и проспекта Калинина. В интерьерах Кремлевского Дворца съездов основными художественными средствами являются грандиозные внутренние пространства, разнообразная, тщательно продуманная система освещения и те пейзажные картины древнего Кремля, которые открываются перед посетителем всюду, где бы он ни находился: в просторном Гербовом зале, украшенном мозаичным фризом А. Дейнеки (*илл. 153*), в верхних фойе или на лестницах и эскалаторах, словно парящих в пространстве и легко переносящих посетителей с этажа на этаж, наконец, в огромном банкетном зале, который расположен на уровне могучих золотых куполов Успенского собора.

Зрительный зал Дворца съездов поражает размахом и пространственной целостностью. Такое ощущение достигается тем, что ширина зала заметно больше его глубины. Это обеспечивает хорошее обозрение для каждого зрителя, причем широкие, спускающиеся амфитеатром ряды кресел образуют единую пологую плоскость, обращенную к сцене. Жесткий занавес сцены украшен монументальной композицией из анодированного металла с профилем В. И. Ленина (художник А. Мыльников). Удачное архитектурное решение зала, оригинальная система освещения, благородная облицовка стен деревом, темно-красная обивка кресел, торжественное убранство сцены — все это создает ощущение праздничной представительности и одновременно уюта, несмотря на огромные размеры зала.

В ряду наиболее значительных зрелищных зданий универсального назначения, построенных в рассматриваемый период, следует назвать также концертный зал «Октябрьский» в Ленинграде (1967, архитекторы В. Каменский, А. Жук, инженер И. Максимов, *илл. 154*), киноконцертный зал гостиницы «Россия» в Москве (1964—1967, руководитель коллектива архитектор Д. Чечулин) и другие.

Значительным сооружением начала 60-х годов явился комплекс Дворца пионеров на Ленинских горах в Москве (1959—1963, архитекторы В. Егеров, В. Кубасов, Ф. Новиков, Б. Палуй, И. Покровский, М. Хажакян, инженер Ю. Ионов, *илл. 157*). В этом сооружении программно выражены основные архитектурные идеи времени: общий асимметричный план, свободная планировка внутреннего пространства, достижение слитности с природным окружением, контрастное сопоставление различных объемов, плоскостей и фактуры материалов. Двухэтажная остекленная галерея, протянувшаяся во всю ширину обширной площади Парадов, объединяет примыкающие к ней архитектурные объемы — планетарий, три корпуса с помещениями для кружковых и лабораторных занятий, два театрально-концертных зала. Активное использование цвета и вве-



164. В. Замков. Год 1919. Эскиз росписи. 1977. Москва



165. Б. Тальберг. Освобожденный человек. Мозаика на фасаде Дворца культуры. 1968. Свердловск

дение в архитектурную композицию крупномасштабных произведений монументальной живописи способствуют созданию неповторимого облика этого сооружения. Монументальное искусство применено здесь в различных формах, начиная с трех огромных керамических панно на фасаде и торцовых стенах корпусов, выходящих в парк, орнаментального скульптурного рельефа над входом в концертный зал и кончая росписями интерьеров и «металлической графикой» зимнего сада и планетария (илл. 156). Художники Е. Аблин, А. Губарев, И. Лаврова, Г. Девиз, И. Пчельников являются авторами мозаики портика главного входа, панно на торцах паркового фасада, темперной росписи фойе концертного зала; И. Александрова, Ю. Александров, А. Васнецов, Т. Соколова, В. Эльконин — авторы рельефа на фасаде концертного зала; М. Лукашевкер, Д. Шаховской — авторы графических композиций из металла в планетарии и зимнем саду.

Московский Дворец пионеров — первый в этот период опыт создания архитектурных комплексов и сооружений специально для детей. За ним последовало строительство многих подобных сооружений — двор-

цов, детских театров, оздоровительных лагерей в Москве, Ленинграде, Ульяновске, Кирове, Артеке, Адлере, близ Туапсе и т. д.

Значительное место среди уникальных сооружений рассматриваемого периода занимает Останкинская телевизионная башня (1960—1967, архитекторы Л. Баталов, Д. Бурдин, инженер Н. Никитин), входящая в комплекс нового телевизионного центра столицы. Замечательное инженерное сооружение высотой более 500 метров играет важную градостроительную роль и являет собой пример плодотворного сотрудничества инженера-конструктора и архитектора (илл. 155).

Названные три сооружения в Москве — Дворец съездов, Дворец пионеров и телецентр положили начало развитию ряда важных тенденций в советской архитектуре. Они как бы стоят у истоков формирования основных типов и стилистики общественных зданий данного периода.

Архитектурный образ Дворца съездов лег в основу многочисленных сооружений административного характера, облик которых несет на себе печать сдержанности, внушительности и благородства. Такие здания



166. А. Кузнецов. История театра. Роспись в фойе Драматического театра во Владивостоке. 1975

украсили центральные площади ряда крупных городов Советского Союза.

С Дворцом пионеров связано сложение в конце 60-х — в 70-е годы многофункциональных архитектурных комплексов культурно-художественного, научного и санаторно-курортного назначения на основе синтеза пластических искусств.

Сооружение Останкинского телевизионного центра явилось программным для целого ряда построек 70-х годов, в том числе и олимпийских объектов, в которых обнаруживаются большие возможности смелой конструктивной мысли в формировании оригинальных архитектурных образов. Это сказалось в интересных конструктивных решениях зрелищных и спортивных залов, выставочных павильонов, цирков, а также разнообразных промышленных и транспортных сооружений, которые благодаря своему местоположению в городе часто приобретают характер идейно-художественной доминанты в городском ансамбле.

Совершенствование форм управления народным хозяйством, расширение проектных и исследовательских работ вызвали потребность в обширных помещениях для административных учреждений, проектных, научно-исследовательских и учебных институтов, вычислительных и лечебно-профилактических центров. Со зданиями этого назначения связана, в частности, разработка высотных архитектурных композиций, которые стали в 70-х годах играть важную градообразующую роль. Среди наиболее значительных сооружений такого рода следует назвать прежде всего здание Совета Экономической Взаимопомощи (1963—1970, архитекторы М. Посохин, А. Мндоянц, В. Свирский, инженеры Ю. Рацкевич, С. Школьников), комплекс административных зданий на проспекте Калинина в Москве (*см. илл. 148*), а также двадцатисемьэтажное здание института Гидропроект (1967, архитекторы Г. Яковлев, Н. Джеванширова, инженер В. Ханджи) на Ленинградском проспекте, административное здание на проспекте Вернадского в Москве (1975, авторы Е. Розанов, В. Шестопалов и др.), дом городских организаций с высотной гостиницей в Зеленограде, Дом Советов в Перми и другие.

На юго-западе столицы, на пересечении улиц Профсоюзной и Красикова, сложился очень интересный ансамбль научных учреждений Академии наук СССР. В центре его — здание Института информации Отделения общественных наук. По периметру площади выросли высотные и горизонтально протяженные здания ряда других научных учреждений.

Другой интересный архитектурно-художественный ансамбль там же, на юго-западе столицы, образован комплексом зданий 2-го Медицинского института. Идейно-художественным центром этого комплекса является сравнительно невысокое кубическое здание библиотеки, все четыре глухие стены которого площадью 2 тысячи квадратных метров покрыты мозаикой, посвященной темам, раскрывающим гуманизм советской медицины (художники Л. Полищук, С. Щербинина). Выдержанная в скупом, но выразительном колорите, эта мозаика, содержащая философско-символические композиции, расположенные по всему архитектурному объему, выполняет важную идейно-композиционную роль в ансамбле. Уникальное здание медицинской библиотеки художественно организует обширный город-

ской массив, включающий сооружения административные, учебные, общественно-бытовые и жилые.

Произведения монументального искусства часто входят в ансамбли зданий сугубо делового характера. В Москве на фасаде Вычислительного центра Академии наук СССР помещена выразительная декоративная эмблема, изображающая ленту Мебиуса (архитектор Л. Павлов, художники В. Васильцов, Э. Жаренова); во внутреннем дворе комплекса Научно-исследовательского института оптики на проспекте Мира — огромное мозаичное панно (художник Е. Казарянц); в вестибюле Института океанологии Академии наук СССР — большой витраж (художники Л. Полищук, С. Щербинина); в переговорном зале «Станкоимпорта» — рельефно-декоративная композиция из строительного фарфора с цветной подсветкой (художник М. Дедова-Дзядушинская). Рельефы с мозаикой (В. Васильцов, Э. Жаренова) украсили портал здания научно-исследовательских институтов в Калуге и фойе конференц-зала Министерства энергетики и электрификации в Москве. Настоящим живописным памятником замечательному советскому ученому-селекционеру Н. И. Вавилову является мозаика М. и С. Кутузовых во внутреннем дворе здания Кубанской опытной станции Всесоюзного института растениеводства (ВИР) в Краснодарском крае (1977). Смальтовая мозаика на тему «Русское гостеприимство» украсила интерьеры здания Министерства сельского хозяйства СССР в Москве (художник В. Эльконин, 1974).

Важную роль в архитектурной организации внутреннего пространства вестибюля конференц-зала редакции газеты «Известия» в Москве (архитектор Ю. Швердяев, 1977) играет мозаичная композиция А. Васнецова и Н. Андроновой на тему «История печати» (*илл. 159*). Все четыре стены этого довольно обширного и высокого интерьера, освещаемого верхним светом, покрыты почти монохромной серо-зеленоватой мозаикой из натурального камня. Простыми живописными средствами художники создали стройную архитектурно-художественную систему членений стен, соотнеся ее с масштабами человека. Вписав в эту систему членений ряд выразительных, легко читаемых сцен — эпизодов из истории русской печати и публицистики с соответствующими лаконичными надписями, авторы создали строгий и стройный ансамбль интерьера. Перед нами — один из убедительных примеров плодотворного творческого сотрудничества архитекторов и художников, направленного к общей цели.

Среди зданий и комплексов высших учебных заведений следует выделить ансамбль Московского института электронной техники в Зеленограде (МИЭТ, 1971, архитекторы Ф. Новиков, Г. Саевич, инженер Ю. Ионов, *илл. 158*). Он представляет собой пространственно развитый архитектурный организм, который удачно вписан в градостроительное окружение и сливается с природным ландшафтом. Большое значение в образном решении ансамбля отводится цвету. Сопоставление красного кирпича и белого камня ассоциируется с традиционной цветовой гаммой русского зодчества. Белый входной портал с курантами из красной меди (авторы С. Чехов, В. Тюлин) стал своего рода эмблемой института. Превосходя по высоте само центральное здание, этот портал служит пластическим акцентом, подчеркивающим основную композиционную



167. Д. Чечулин. Гостиница «Россия». 1964—1967. Москва

ось сооружения. Среди крупных общественных зданий 70-х годов комплекс МИЭТ является одним из самых ярких примеров воплощения творческих исканий наших зодчих.

Для ряда учебных институтов и средних учебных заведений в 60-е — 70-е годы были выполнены монументальные работы, существенно изменившие их облик, идейно и эмоционально обогатившие архитектурно-пространственную среду (илл. 160). Важную преобразующую роль в интерьере играют, например, интересные пространственные росписи О. Филатчева в дегустационном зале винодельческого совхоза в Новочеркасске (1969), в Московском институте нефтехимической и газовой промышленности имени И. М. Губкина (1975, илл. 161) и в конференц-зале научного корпуса Никитского ботанического сада в Крыму (1977).

Росписи Филатчева представляют одно из интересных стилевых направлений монументальной живописи этого времени. В двух последних интерьерах они занимают три стены, активно формируя тем самым внутреннее пространство. В отличие от других монументалистов Филатчев не стремится к конструированию средствами живописи или скульптурного рельефа особой архитектурной среды. Он довольствуется той архитектурной ситуацией, которую может предложить ему архитектура рядового, часто типового сооружения. Но средствами объемно-пространственной росписи, выполненной очень тщательно, предметно, объемно-осяземо, он добивается того, что, попадая в это заурядное помещение — проходной вестибюль или небольшой конференц-зал, — зритель оказывается в совершенно преображенном и как бы раскрытом вовне пространстве. В то же время между этим иллюзорным живопис-

ным миром и миром действительным, повседневным существует незримая, но четкая грань, которая не позволяет изображению перелиться в реальное пространство интерьера, а зрителям — «войти» в иллюзорный идеальный мир фрески.

Это стилевое направление в нашей стенной живописи пришло на смену чересчур рационалистической, схематически упрощенной манере росписей первой половины 60-х годов, родственной «суровому стилю» станковой живописи. В противовес условно метафорической символике и аллегоризму содержания Филатчев стремится к непосредственному, чувственному воспроизведению явлений жизни, базирующемуся на серьезном изучении традиций искусства итальянского Возрождения. Отсюда — усиление гуманистического начала в его росписях, возвышенно-поэтический строй повествования, некоторая станковость живописной манеры, интерес к портретным изображениям, к деталям, вообще к предметности. Для людей во фресках Филатчева характерно состояние торжественного созерцательного покоя, значительность, казалось бы, обыденных движений и жестов — будь то чтение книги, разговор студентов или углубленное созерцание природы (в росписи Никитского сада). Колорит росписей спокойный, гармоничный, с плотными, почти локальными декоративными цветовыми плоскостями, без попытки передать цветом световоздушную среду, пространственную перспективу.

Первостепенное значение монументальной живописи в архитектуре, характерное для интерьеров Филатчева, — далеко не единичное явление в художественной практике 70-х годов.

Важную роль играют мозаика и рельеф в здании Куйбышевского политехнического института (худож-



168. Г. Горлышков, В. Давиденко, Н. Шебалина, И. Былинкин. Драматический театр имени А. В. Луначарского во Владивостоке. 1973

ник В. Замков), росписи и интарсии в интерьерах Томского государственного университета (художник В. Кулаков, *илл.* 162), росписи в Школе комсомольского актива Приморского крайкома ВЛКСМ во Владивостоке (художник И. Николаев), в интерьерах Свердловского института повышения квалификации инженеров-металлургов (художник Г. Метелев), в вестибюле техникума целлюлозно-бумажной промышленности в Братске (художники Н. Мироненко, А. Талашук), в зале ожидания московского автовокзала (Ю. Королев, *илл.* 163). Интересен эскиз росписи для здания Совета Министров РСФСР (В. Замков, *илл.* 164).

Существенным элементом современного городского ансамбля становятся здания гостиниц. Их вместимость все более увеличивается, а следовательно, укрупняются архитектурные объемы. Крупные гостиничные комплексы способны организовать значительное городское пространство. Таков, например, огромный массив гостиницы «Россия» (архитектор Д. Чечулин), занявший по левому берегу Москвы-реки значительную часть территории бывшего Китай-города (*илл.* 167). Это сооружение внесло существенные изменения в знакомую панораму центра Москвы, так как непосредственно соседствует с такими ее историческими памятниками, как Кремль, собор Василия Блаженного, Красная площадь и другие прославленные сооружения XVI—XVIII

веков, в какой-то мере подавляя и загораживая их своей белокаменной массой. Вокруг строительства этой гостиницы было много горячих споров. Практика, однако, показала, что имеются и положительные стороны в контрастном сочетании старого и нового: в таком сопоставлении есть острота исторической дистанции, благодаря которой с особой силой выявляются красота форм, пластика и цветовое богатство небольших старинных построек, оттеняемых размерами и гладью стеклянных плоскостей нового здания.

Такой же выразительный градостроительный эффект достигнут в Москве при сопоставлении простейших форм новых сооружений с пестрой разновременной застройкой на проспекте Калинина, на площади ВДНХ, где возвышается массивная эскадра гостиницы «Космос», а также при строительстве отеля «Салют» на развилке проспектов Ленина и Вернадского.

В последние годы широко практикуется строительство гостиничных комплексов и высотных зданий гостиниц в Москве и других крупных городах РСФСР. Среди них комплекс двух гостиничных зданий на Смоленской площади, новые корпуса гостиницы «Москва», измайловский гостиничный комплекс в Москве, гостиницы «Ленинград» и «Интурист» в Ленинграде, «Венец» — в Ульяновске, «Москва» — в Сочи, «Горизонт» — близ Адлера и другие.



169. Ю. Шварцбрейм, В. Эдемская, инженер Н. Топилин.
Цирк в Сочи. 1975

В рассматриваемый период получили развитие новые типы сооружений массового отдыха и туризма: загородные пансионаты, мотели, гостиницы, турбазы. Таков, например, пансионат «Дюны» на Карельском перешейке. Возведение крупных курортных комплексов стало характерным направлением в архитектуре оздоровительных учреждений. Среди созданных в 60-е — 70-е годы — пансионат на Клязьминском водохранилище под Москвой (1963, архитекторы Л. Карлик, В. Гинзбург, А. Меерсон, Я. Мухамедханов, инженеры Б. Ляховский, Н. Рысцова), а также комплексы гостиниц-пансионатов «Пицунда» и «Адлер», построенные московскими архитекторами и оформленные в основном грузинскими скульпторами и живописцами.

Больших успехов добились архитекторы Советской России в строительстве санаторно-курортных комплексов. Новые композиционные приемы в организации лечебно-оздоровительных ансамблей исходят из конкретных природных условий. Пересмотрен и сам тип санаторного здания. Наибольшее распространение получила в эти годы свободная композиция из корпусов простых объемов, хорошо связанных с природой этажами сплошных лоджий и балконов, внутренними дворами, открытыми террасами и лестницами.

Примером архитектуры уникальных санаторно-курортных зданий могут служить санаторий «Юж-

ный» в Крыму (архитектор Е. Розанов и др.), санатории и пансионаты сочинского курортного комплекса: «Актер», «Жемчужина», «Кавказская Ривьера», «Зеленая роща», «Белые ночи». В монументальном оформлении зданий санаторного комплекса Сочи приняли участие художники Б. и В. Неклюдовы (росписи интерьеров санатория «Жемчужина», 1976), А. Скрипников (мозаика из туфов на фасаде санатория «Актер», 1971; флорентийская мозаика «Праздник Посейдона» в интерьере санатория «Кавказская Ривьера», 1976), В. Засекина (керамические композиции в санатории «Зеленая роща», 1975; настенная роспись в интерьере санатория «Актер», 1972; витражи в пансионате «Белые ночи», 1975).

В Москве и в других городах сооружаются в эти годы просторные и светлые музейные здания и выставочные павильоны. Среди них Центральный музей Вооруженных Сил СССР в Москве с торжественным аванзалом, украшенным скульптурным изображением В. И. Ленина (скульптор В. Цигаль) и огромной мозаичной композицией «Народ и армия едины» (художник Ю. Королев), Музей истории космонавтики в Калуге (с мозаикой А. Васнецова), Музей комсомольской славы имени Александра Матросова в г. Великие Луки с металлическим скульптурным рельефом «Слава» на фасаде (художники И. и А. Васнецовы) и витражной

композицией «Берегите мир» в аванзале (художник Б. Тальберг).

Значительные достижения есть и в архитектуре зрелищных сооружений — театров, цирков, киноконцертных залов. Создаются театры с более свободным объемно-пространственным построением, со сценой, выдвинутой в зрительный зал, с трансформирующимися порталами и авансценой, расширяющими постановочные возможности. Идея гибкого театрального пространства воплощена, например, в новом драматическом театре в Туле (1970, архитекторы С. Галаджева, А. Попов, В. Шульрихтер, В. Красильников). Здесь усовершенствован комплекс сценических помещений: кроме традиционного пространства сцены, создана открытая сценическая площадка, пригодная и для драматических спектаклей, и для концертных выступлений, и для проведения фестивалей. Само здание театра представляет собой двухэтажное сооружение с асимметрично расположенным зрительным залом и другими помещениями. Главный вход находится не на центральной оси здания, как обычно, а на его продольной стороне, обращенной открытыми площадками и лестницами к скверу. В двухэтажный объем театра врезан восьмигранник высокой сценической коробки. Здание венчает выразительная пластическая композиция из черного кованого железа с изображением муз (скульпторы И. и А. Васнецовы, Д. Шаховской).

В качестве интересных образцов архитектуры театральных зданий следует назвать новое здание МХАТа в Москве (архитектор В. Кубасов и др.), а также театры в городах Владимире, Вологде, Липецке, Владивостоке, Барнауле, Абакане, Хабаровске. В каждом из этих театральных зданий выявлена его функциональная специфика, каждое имеет свой индивидуальный облик. Профессиональное мастерство авторов проявляется в хорошо найденных пропорциях, удобно спланированных и красиво оформленных интерьерах, умелом включении в архитектуру произведений монументального и декоративного искусства (илл. 166), в удачном сочетании этих зданий с городским окружением. Так, например, областной драматический театр имени А. В. Луначарского во Владимире (1973, архитекторы Г. Горлышков, В. Давиденко, Н. Шебалина, И. Былинкин, илл. 168) расположен неподалеку от исторических памятников этого древнего русского города. Авторам удалось вписать новое сооружение в уникальную градостроительную среду. Этому способствуют традиционный для владими́ро-суздальской архитектуры белый известняк в отделке фасадов и интерьеров театра, а также черненная медная черепица, которой облицована венчающая часть портика театра, она удачно пререкликается с блестящими главами собора. В декоративных скульптурах из белого камня (скульптор Ю. Александров) использованы характерные для Древней Руси приемы резьбы.

В советской архитектуре уже давно решается проблема архитектурно-художественного облика Дворца культуры. Нынешним представлениям не отвечает аскетичный образ рабочего клуба, который был создан советскими архитекторами в 20-х — начале 30-х годов, а также тип репрезентативного, но малоудобного для клубной работы Дворца культуры, который характерен для советской архитектуры первого послевоенного десятилетия. Облик современного Дворца культуры дол-

жен соответствовать его многофункциональному назначению и важной градообразующей роли в ансамбле современной застройки, он должен удовлетворять изменившимся эстетическим запросам тех, кому этот дворец служит.

По всей стране в 60-х — 70-х годах строилось множество клубов и Дворцов культуры. Некоторые из них создавались на основе типовых проектов, но со значительными изменениями и дополнениями, вносимыми по требованию заказчиков архитекторами интерьера и художниками. К числу наиболее значительных и интересных с точки зрения синтеза искусств следует отнести крупные комплексы Дворцов культуры в Первоуральске, Свердловске, Красноярске, Орле. Фасады и интерьеры этих Дворцов культуры оформлены большой группой московских монументалистов под руководством архитектора Я. Лившица; в их числе Б. Тальберг, Б. Милюков, И. Лаврова, И. Пчельников, Е. Казарянц, В. Холмогоров, Л. Полищук, С. Щербинина, А. Васнецов, Ю. Насонов и другие.

На фасаде спортзала, входящего в комплекс Дворца культуры Электромеханического завода в Свердловске (1968), Б. Тальберг поместил красочную монументальную мозаику «Освобожденный человек». Эта композиция, выражающая идею драматической борьбы человечества с путами насилия, невежества, предрассудков, прочитывается не только как чувственно-воспринимаемый образ, но и как рационально сконструированная символика. Однако могучая пластика человеческого тела, передающая титанические усилия, красота смальтовой мозаики малого модуля, создающая мерцающую фактуру, благородный серебристо-голубоватый колорит побеждают известный рационализм этой композиции, заставляя внимательно вглядываться в нее и глубже воспринимать смысл этого монументального образа-символа (илл. 165).

Сопоставление свердловской и абаканской мозаик Тальберга с его мозаичными работами первой половины 60-х годов (на фасадах здания Бородинской панорамы в Москве и Дворца культуры в Первоуральске) показывает общее направление развития, характерное для нашей монументальной живописи данного периода, — от более простых и плоскостных изображений к более сложным, насыщенно метафорическим, пространственно-развитым решениям как по содержанию образа, так и по взаимосвязи монументальной живописи с архитектурой. Наряду с мозаиками этот художник выполнял росписи, сграффито, витражи (в том числе своеобразный графический витраж в Музее имени А. Матросова в Великих Луках), работал в области металлопластики (скульптурная фигура «Победа» и серия объемных театральных масок из нержавеющей стали на фасадах Дворца культуры в Темир-Тау), что также весьма характерно для творчества многих монументалистов. Творчество Тальберга демонстрирует общую тенденцию развития монументального искусства в 70-е годы, представляя одно из его характерных направлений.

Московские художники И. Лаврова и И. Пчельников тоже участвовали в оформлении интерьеров Дворца культуры в Первоуральске, Свердловске, Темир-Тау, санатория «Форос» в Крыму, а до того работали во Дворце пионеров в Москве. Их творчество представляет еще одно яркое самобытное направление в совет-



170. А. Жук, Ж. Вержбицкий, инженер С. Кузьменко и другие. Аэропорт в Пулково. 1974. Ленинград

ском монументальном искусстве рассматриваемого периода. Эти художники тонко используют предлагаемую архитектурную ситуацию, учитывая скрытые в ней возможности пластического синтеза на основе сочетания разнообразных техник, фактур и композиционно-пространственных решений. Так, в танцевальном зале Дворца культуры в Свердловске они стремились живописью и рельефом «продолжить архитектуру, звучать с ней в унисон». Если здесь их роспись как бы растворялась в архитектуре, то в дальнейшем авторы, по их словам, «стали стремиться к более сложному содержанию, к более плотной форме, к тому, чтобы... работа в архитектуре имела бы также и самостоятельную ценность».

В росписи театрального фойе Дворца культуры в Темир-Тау эти новые черты выступают достаточно ясно: художники не столько трансформируют реальный интерьер, сколько строят средствами живописи и рельефа свое собственное пространство. Последовательное развитие этого принципа можно видеть и в более поздних работах Лавровой и Пчельникова — в ресторане гостиницы «Москва» и оформлении танцевального зала Дворца культуры сталепрокатного завода в г. Орле.

Авторы перестройки Дворца культуры в Орле подошли творчески к формированию его архитектурного

облика. При перепланировке типового проекта была обеспечена относительная самостоятельность трех функциональных частей дворца, хотя и взаимосвязанных, но достаточно самостоятельных: театрально-концертного комплекса, зала для проведения лекций, киносеансов, помещений для кружковой работы и, наконец, комплекса танцевального зала и фойе. В результате реконструкции типового проекта авторам удалось добиться целостности пространственного ансамбля, который имеет свою логику развития, свои паузы и акценты, свои «хоровые» и «сольные» партии, по-своему «разыгранные» отдельными участниками комплексной работы. Это относится прежде всего к огромному праздничному танцевальному залу с интересными росписями-рельефами (И. Лаврова, И. Пчельников) и к парадному колонному залу фойе с оригинальными медными светильниками барочных форм (А. Гитберг), а также к торжественному зрительному залу с превосходно придуманным ступенчато поднимающимся световым потолком (Я. Лившиц, Л. Михайлов), оригинальными по пластике и сочетанию материалов рельефами Ю. Насонова на боковых стенках и в портале сцены.

Разнообразием и оригинальностью архитектурно-художественных и конструктивных решений отличаются возведенные в 60-х — 70-х годах здания крупных цир-

ков в Москве, Волгограде, Орле, Горьком, Брянске, Сочи (*илл. 169*), Новосибирске, Красноярске, Свердловске, Кирове и многих других городах РСФСР. В них можно проводить не только цирковые представления, но и спортивные соревнования, фестивали, демонстрировать широкоэкранные фильмы, экспонировать выставки.

Большое внимание в стране к физической культуре и спорту потребовало интенсивного строительства спортивных сооружений. За последние десятилетия построены открытые стадионы и крупные Дворцы спорта универсального назначения в Москве, Ленинграде, Горьком, Красноярске, Тольятти и многих других городах, а также крытые искусственные катки, легкоатлетические манежи, теннисные корты, Дворцы водного спорта. В спортивных сооружениях свободные объемно-планировочные построения сочетаются с новизной конструктивных решений, главным образом оригинальных систем большепролетных покрытий, создающих в интерьерах огромные свободные пространства без опор.

Подготовка к летним Олимпийским играм в Москве 1980 года потребовала реконструкции и строительства ряда уникальных спортивных сооружений. Крытый стадион и крытый бассейн в районе проспекта Мира вошли в огромный по протяженности градостроительный ансамбль Олимпийский проспект, который, по замыслу авторов, широкой зеленой эспланадой прорезал Москву от центра до телевизионного комплекса в Останкине.

Сооружен также Дворец спорта в Сокольниках. Крупные спортивные комплексы с многоэтажными гостиницами выросли в районе станции метро «Измайловский парк» и в районе Института физической культуры в Измайлове. На территории Центрального стадиона в Лужниках построен крытый спортивный зал «Дружба» оригинальной конструкции. В излучине Москвы-реки, в Крылатском, создан большой спортивный комплекс — гребной канал, крытый велотрек и т. д.

Существенную роль в облике современного города играют различные транспортные сооружения: развязки магистралей, мосты, эстакады, тоннели, надземные и подземные переходы. Во многих городах построено большое количество сооружений такого рода. Среди них наиболее распространенными типами зданий являются вокзалы: железнодорожные, автобусные, речные, морские, а также аэровокзалы и аэропорты.

Здание аэропорта «Пулково» в Ленинграде (1974, авторский коллектив: А. Жук, Ж. Вержбицкий, инженер С. Кузьменко и др. *илл. 170*) принадлежит к числу наиболее значительных и интересных сооружений такого рода. Комплекс состоит из главного здания аэровокзала и павильонов-сателлитов, откуда производится посадка на самолеты. Главный операционный зал раскрыт на привокзальную площадь и в сторону летного поля. Пять опор, возвышаясь над уровнем крыши, несут огромные световые фонари, которые доминируют в архитектуре интерьера. Крупному масштабу пространства отвечают точно найденные выразительные архитектурные детали: кольца оснований световых фонарей, балюстрады и галереи, ограждения лестниц, опоясывающих пилоны лифтов. Хорошо продуман и художественно выявлен эффект сочетания разнообразных по фактуре и цвету поверхностей в отделке помещений интерьеров. Архитектурно-художественные

достоинства здания основаны на оригинальности пространственного и конструктивного решений.

Построенные заново или реконструированные железнодорожные вокзалы свидетельствуют о формировании нового типа транспортных сооружений, обеспечивающих комплексное обслуживание пассажиров. Примером может служить Финляндский вокзал в Ленинграде (1960, архитекторы П. Ашастин, Н. Баранов, Я. Лукин, инженер И. Рыбин). Новый вокзал придал художественную выразительность ансамблю площади с прославленным памятником В. И. Ленина на броневике.

Многие из новых вокзалов украшены скульптурой, мозаикой, росписями, благодаря чему эти сугубо функциональные помещения приобрели праздничный облик, стали своего рода памятными сооружениями. Таковы перестроенные и реконструированные вокзалы Октябрьской железной дороги в Москве и Ленинграде.

Особенное значение приобретают здания вокзалов-монументов в местах, куда впервые проложена железная дорога, например вокзал Тобольска, старинного сибирского города, соединенного с железнодорожной сетью страны в 1973 году. Здание этого вокзала украшено башенными часами со скульптурным рельефом и красочной мозаикой в интерьере (архитектор В. Авксентюк, художник Г. Черемушкин).

Та же тенденция — превращать вокзалы в репрезентативные сооружения монументального характера — проявилась в оформлении станций метрополитена, главным образом построенных в 70-х годах. Так, в наземных вестибюлях станции «Улица 1905 года» Московского метрополитена помещены монументальные мозаики на темы первой русской революции 1905—1907 годов (1976, художник Ю. Королев).

Практика показывает, что лучшие зрелищные, спортивные, транспортные и промышленные сооружения, построенные в 60-е — 70-е годы, отличаются высоким уровнем строительной техники, смелостью и оригинальностью конструктивных решений, соединением средств архитектуры и изобразительных искусств.

Произведения монументального искусства, входя в контакт с промышленными сооружениями, придают им большую идейную значимость, красоту, человечность и превращают эти сооружения в своеобразные монументы нашей эпохи.

Опираясь на достижения отечественной строительной индустрии, зодчие Российской Федерации в 60-х — 70-х годах стремились в своей творческой практике ответить на важнейшие социальные и идеологические задачи времени. В невиданных ранее масштабах они решали сложнейшие задачи социалистического градостроительства и архитектурного переустройства современного села. Успешно работали в области жилищного строительства, осваивали новые прогрессивные материалы, конструкции и методы строительства крупных общественных и промышленных сооружений. Учитывая эстетические и экологические проблемы, зодчие вместе с художниками настойчиво работали над эстетической организацией целостной жизненной среды на основе содружества науки, техники и искусства.

В 60-е — 70-е годы архитекторы России работали в творческом взаимодействии с мастерами искусства других союзных республик и стран социалистического содружества, где в эти годы были достигнуты немалые успехи в области архитектуры и синтеза искусств.

Лучшие архитектурные сооружения, созданные русскими зодчими и художниками в рассматриваемый период, стоят в ряду ярких самобытных произведений национальных архитектурно-художественных школ Советского Союза.

В наше время, в условиях развитого социалистического общества, все ясней становятся глубинные исторические процессы, объединяющие все этапы развития советской архитектуры, как бы внешне они ни отличались друг от друга. Несмотря на известные противоречия различных творческих устремлений, в исторической перспективе все явственней проступает их закономерная преемственная связь. Все более очевидным становится главное — внутреннее единство советской архитектуры и изобразительного искусства, их общая социалистическая природа, каждый раз проявляющаяся по-своему. В конечном счете именно это определяет характерные черты советской архитектуры и монументального искусства в рассматриваемый период.

ИСКУССТВО АВТОНОМНЫХ РЕСПУБЛИК, АВТОНОМНЫХ ОБЛАСТЕЙ И ОКРУГОВ РСФСР

В 60-х — 70-х годах происходят подъем искусства и активизация творческой жизни в автономных республиках РСФСР. Важную роль в этом сыграла система зональных выставок. Искусство автономных республик развивалось внутри каждой зоны, к которой они принадлежат, в тесном взаимодействии с искусством других входящих в нее краев и областей и направлено было на решение общих задач. Эти задачи связаны со спецификой каждой зоны, с возведением здесь предусмотренных планами 9-й и 10-й пятилеток крупнейших народнохозяйственных объектов (строительство Байкало-Амурской магистрали на Дальнем Востоке, Саяно-Шушенской ГЭС в Сибири, разработка тюменской нефти на Урале и т. п.).

Активнее стало участие художников автономных республик на всероссийских и всесоюзных выставках. Чрезвычайно большое значение для укрепления их общественного признания и стимулирования творческого роста имела открытая в Москве весной 1971 года выставка искусства 16 автономных республик РСФСР.

Значительно расширилась в автономных республиках сеть художественных училищ. Они дают своим воспитанникам среднее художественное образование по различным специальностям с учетом развитых в данной республике традиций. На рубеже 50-х — 60-х годов в Ижевске, Чебоксарах и других столицах автономных республик открылись художественно-графические факультеты в местных педагогических институтах и университетах. Здесь на протяжении 60-х — 70-х годов были воспитаны многие художники, главным образом из коренных национальностей.

Значительно увеличился приток в автономные республики молодых специалистов, окончивших центральные художественные вузы страны. Знаменательным событием явилось открытие в начале 1977 года в Казани, столице Татарской АССР, живописной мастерской

Академии художеств СССР под руководством Х. Якупова (до тех пор такие мастерские существовали лишь в Москве, Ленинграде и некоторых столицах союзных республик).

Развиваясь в тесном взаимодействии с искусством Российской Федерации, а также братских республик, художественная культура каждой автономной республики РСФСР имеет в то же время отличительные особенности, связанные со сложившимися национальными традициями и реальной расстановкой творческих сил на современном этапе.

Наиболее весомой в художественной культуре Советской Татарии 60-х — 70-х годов является станковая живопись, прежде всего тематическая картина.

Достижением татарской живописи начала 60-х годов стала серия картин и портретов о тружениках колхозного села, созданных Х. Якуповым по материалам, собранным в колхозе имени М. Вахитова Пестречинского района. В эту серию вошли «Портрет свинарки М. Галиуллиной» (1960), «Сильные люди. Молодые доярки Ф. Гараева, М. Исламова, С. Сагдиева», «Передовые животноводы-пастухи Н. Зиганшин, Ш. и Г. Шакировы» (1963—1964) и другие полотна. Здесь раскрываются грани сильного, спокойного и мужественного характера, идея благородной значительности повседневного мирного труда на родной земле. Особенно поэтичны в этих картинах женские образы. Живопись Якупова отличается чистотой, звучностью и силой цвета (илл. 172).

Во второй половине 60-х годов характер искусства Якупова постепенно меняется. Художник переходит к более сложным композициям с активно разработанным сюжетно-фабульным началом, динамичным, порою остродраматичным действием. В колористическом построении картины Якупов больше внимания уделяет декоративной выразительности локального цветового пятна, контрастным сочетаниям ярких пятен. Четко определяется интерес художника к крупным историческим событиям, к явлениям героического характера. Художника увлекает тема революционной юности В. И. Ленина (картина «Пролог. В. И. Ульянов-Ленин на студенческой сходке в Казанском университете в 1887 году», 1969).

Широкий круг исторических и современных явлений нашел отражение в картинах многих татарских художников старшего и среднего поколения. В их ряду «В первые годы Советской власти» Л. Фаттахова, «М. И. Калинин в гостях у крестьян Татарии» В. Куделькина, «Хозяева земли» И. Халилуллова, «В годы войны» И. Рафикова, «Возвращение. Солдаты» Х. Хайдарова, «Хлебороб» М. Хаертдинова.

Новое направление в татарской тематической живописи, связанное с декоративностью, характерной для второй половины 60-х годов, отчетливее всего выразилось в творчестве И. Зарипова. Стремление к обогащению образного строя картины за счет некоторых стилизованных особенностей и приемов народного искусства (как татарского, так и русского) проявилось уже в работах художника рубежа 60-х — 70-х годов. Плавная ритмика композиции при явно выраженном тяготении к симметрии, к центричности, нарядная звучность ярких цветовых пятен, богатство орнаментальных узоров



171. В. Маликов. Муса Джалиль. 1971

с преобладанием растительных мотивов, воспроизведенных на предметах, украшающих интерьер,— все эти декоративные качества сочетаются с эмоциональным раскрытием гуманистического содержания в его картине «Дóма» (1971, илл. 173). В середине 70-х годов праздничность живописи Зарипова сменяется новыми качествами. Художник стремится к раскрытию сложных, порою драматических явлений. Это получило отражение в серии картин о войне («Хлеб войны», «Дорогие весточки. 1943 год», «Баллада о герое», «Из детства»). В этих полотнах соединяются поэтическая возвышенность символики и точность повествования о трудном военном времени.

Интерес к поэтической символике, к раскрытию действительности как бы в двух планах, конкретном и иносказательном, становится характерным для творчества молодых художников 60-х — 70-х годов. Это проявилось в таких картинах, как «Сабантуй» и «Сны Тукая» А. Абзгильдина, «Поэт» И. Ахмадеева, «Кукморские валенки» Р. Кильдибекова, «Утро Казани» и «Забытый родник» Ф. Якупова, «Чайки над Камой» В. Скобеева, «Новый город» С. Слесарского, «Под старой яблоней» Ш. Шайдуллина.

В разнообразных тематических и эмоциональных аспектах развивается пейзажная живопись Татарии. Здесь значительны достижения в жанре индустриального, а также городского пейзажа (произведения

М. Усманова, Х. Хайдарова, последние полотна Н. Кузнецова).

Возрастает роль и лирического, камерного пейзажа. Выделяются тематические циклы пейзажей С. Лывина «Кокушкино. Места первой ссылки В. И. Ленина» и «Кырлай. Здесь песни пел Тукай», полотна Б. Урманче, М. Хаертдинова, а также пейзажи А. Прокопьева, Р. Нурмухаметова. Глубокой эмоциональностью отмечены пейзажи-картины Р. Каримуллина. Близки к ним по живописной концепции работы Н. Индюхова, раскрывающие трудовую жизнь колхозного села в неразрывном единстве с образом родной земли.

Большой опыт в раскрытии образа современника имеют в Татарии художники-портретисты В. Куделькин, Е. Симбирин, Р. Имашев, Р. Вахитов. В портретном жанре работают молодые художники — З. Гимаев и Р. Сафиуллин. Изяществом отличаются чуть стилизованные под манеру живописи старых мастеров портреты современников художника С. Слесарского. Экспрессией цвета, цельностью композиции и точностью отбора аксессуаров выделяются портреты Ш. Шайдуллина, в творчестве которого интересны и образы современников («Доярка»), и образы исторических национальных героев («Поэт Габдулла Тукай»).

Серьезными творческими силами располагает театрально-декорационное искусство Татарии. Высокой культурой и нациснальным своеобразием характеризуется сценография Татарского академического театра имени Г. Камала, ведущим мастером которой является А. Тумашев. В его декорациях к спектаклям, созданным главным образом по произведениям татарской классической и современной драматургии («Потоки», илл. 174, и «Искры» Т. Гиззата, «Судьба татарки» Г. Ибрагимова, «Миркай и Айсылу» Н. Исанбета, «Кул-Али» Н. Фаттаха и др.), находят богатую интерпретацию мотивы народного искусства, особенно в показе красочных интерьеров татарской избы, стройные силуэты мечетей придают характерность сельским видам старого Заказанья. Активную роль во многих декорациях Тумашева играет пейзаж.

Творческую работу в театре имени Г. Камала успешно продолжает в 60-х — 70-х годах один из старейших театральных художников Татарии М. Сутюшев. Многие музыкальные спектакли в Театре оперы и балета имени М. Джалиля удачно оформил А. Нагаев. Из числа художников более молодого поколения выделяются А. Закиров, с большой фантазией и вкусом оформивший спектакли «Кровавые тени» Г. Боровика и «Белая ворона» Т. Миннуллина, К. Нафиков, В. Аршинов.

С конца 60-х годов бурными темпами идет в Татарской АССР развитие монументально-декоративной живописи как в Казани, так и в молодых городах республики Нижнекамске, Набережных Челнах. Первыми удачными опытами синтеза монументально-декоративной живописи с современной архитектурой были работы Р. Кильдибекова, С. Бубеннова и В. Федорова, в частности сграффито с мозаичными и витражными вставками на наружной стене здания Казанского железнодорожного вокзала на тему «Советская Татария» (1967) и мозаики в гостинице «Татарстан» (1970).

Более широкий размах синтез искусств приобрел при оформлении крупных объектов в столице республики в 70-х годах. При этом развитие получили различные виды монументально-декоративного искусства: мозаи-



172. Х. Якупов. Челнинские красавицы (КамАЗ). 1975

ка (работы Кильдибекова в Казанском молодежном центре), в том числе редко применяемая мозаика из золотой смальты (композиция Р. Кильдибекова и В. Карамышева в зрительном зале Дворца культуры строителей), чистая фреска и другие виды стенописи на основе эпоксидных смол (росписи А. Абзгильдина в Доме быта, в Молодежном центре), витраж, разнообразные формы декоративной керамики, резьба по дереву, композиции из металла (работы И. Башмакова и Г. Богородской), тематические и орнаментальные гобелены (работы М. Кильдибековой, А. Егорова в Торговом центре), характерные для Татарии декоративные стенные панно из цветной кожи в Доме татарской кулинарии и в гостинице «Татарстан».

Новаторское значение имело возрождение резьбы по ганчу. Много для этого сделала в начале 70-х годов Е. Киселева. Созданная ею в этой технике декоративная композиция в ресторане «Акчарлак» в Казани, сплошным узором покрывающая снизу доверху колонны и стены, отличается изяществом и нарядностью.

Крупным центром развития монументально-декоративного искусства стал в 70-е годы город Набережные Челны, куда приехали из разных городов и республик Советского Союза многие опытные монументалисты: К. Сафиуллин, В. Николаев из Таджикистана, Р. Вахитов из Узбекистана, Х. Гимазетдинов, раньше работавший в Казани и Альметьевске, М. Шайдуллин и другие. Их силами созданы многие интересные комплексы монументально-декоративного искусства в детских садах, школах, гостиницах, при этом широкое развитие получили как флорентийская мозаика, так и рельефная керамика, шамот в сочетании с ангобными росписями и глазурью, что дало особенно богатый декоративный эффект в композиции «Сабантуй» Р. Вахитова и В. Николаева (фойе гостиницы «Татарстан», 1977).

Дальнейший подъем в скульптуре Татарии особенно ясно прослеживается в творчестве старейшего национального художника Б. Урманче. Созданная им в 60-х — 70-х годах галерея скульптурных портретов (в мраморе и дереве) — это широкий круг образов выдаю-



173. И. Зарипов. Дóма. 1971

щихся представителей культуры, общественных деятелей, народных героев, в которых ваятель убедительно раскрывает черты духовного благородства, высокий нравственный идеал. К числу лучших произведений Урманче относятся исполненные в уральском мраморе портреты Г. Тукая, Ф. Амирхана, М. Джалиля, Х. Ямашева, вырезанный в дереве портрет Г. Ибрагимова.

В монументальной и станковой пластике успешно работает В. Маликов, автор портрета Мусы Джалиля (илл. 171) и скульптурной композиции (образ сраженного в бою юноши) в ансамбле памятника погибшим в борьбе за Советскую власть (Казань, 1967). В жанровой пластике, главным образом на темы детской, семейной жизни, деревенского быта, национального фольклора, проявила незаурядное дарование Р. Нигма-

туллина. Чувством юмора отмечены вырезанные ею из дерева композиции «Доброй ночи», «Доигрался», «Колыбельная».

Наиболее сильные стороны татарской графики — тематический эстамп (примером может служить серия линогравюр «Люди Кзыл-Байрака» Э. Ситдикова, 1965 — 1968; серия офортов-пейзажей Казани М. Мавровской) и акварель (жанровые композиции, пейзажи и натюрморты В. Карамышева, Г. Рахманкуловой, Р. Гусманова). Интересным мастером книжной иллюстрации является Т. Хазиахметов. Среди его работ выделяются иллюстрации к поэме «Юсуф и Зулейха» Кол-Гали (раскрашенные гравюры на дереве, 1971).

Творческих успехов достиг в 60-е — 70-е годы коллектив татарского сатирического журнала «Чаян». Каж-

дый из художников этого журнала, активно работающий в жанре политической сатиры, бытовой карикатуры, изошутки (И. Хантемиров, Л. Елькович, И. Ахмадеев, Ю. Денисов, Л. Бочкова и др.), отмечен яркой индивидуальностью. Особенно запоминающимся мастером татарской сатирической графики является Л. Насыров, чье творчество уже с конца 60-х годов наложило на «Чаян» печать неповторимости.

Благодаря активной деятельности казанского коллектива «Агитплакат» заметное оживление в 60-х годах наметилось в искусстве плаката (работы И. Язынина, Л. Ельковича, И. Колмогорцевой, Е. Киселевой и др.). В 70-е годы ведущая роль в плакатном искусстве Татарии перешла к мастерам молодого поколения, среди которых И. Закиров, Н. Салахияев, Р. Сафиуллин, Е. Голубцов.

Новым явлением татарской художественной культуры 60-х — 70-х годов стало постепенное оживление и возрождение отдельных видов декоративно-прикладного искусства, прежде всего художественной аппликации из цветной кожи, используемой для обуви, сумок, поясов и других изделий (работы художницы С. Кузьминых), ювелирного, медальерного искусства, гобелена, батика, резьбы по дереву (работы А. Фатхутдинова), чеканки и керамики.

В искусстве Башкирской АССР, как и в Татарии, на первый план в 60-х — 70-х годах выдвигается станковая живопись; здесь равномерно развиты все ее жанры.

Интернациональная, социалистическая идейная концепция и яркое национальное своеобразие слиты в единое целое в творчестве А. Лутфуллина. Его искусство проникнуто любовью к родной земле, отличается чутким пониманием всего, что составляет радость, надежду, гордость и боль народа. Среди многих работ художника самых различных жанров наиболее выразительным примером может служить картина «Три женщины» (1969, *илл. 175*). В строгой, цельной, плавной по ритмам и четкой композиции здесь сопоставлены башкирские женщины трех поколений, олицетворяющие духовную близость, родственную связь и вместе с тем различие судеб. В очень похожих и в то же время отмеченных неповторимым выражением лица Лутфуллин как бы в разных социальных ракурсах и эмоциональных аспектах создает единый портрет своего народа.

К лучшим достижениям художника относится картина «Прощание. 1941-й год» (1973). Ее герои — люди башкирской деревни, чей бытовой уклад ненавязчиво, но все же очень конкретно ощутим в костюмах. Тонко и бережно раскрыт мир чувств героев. В сцене прощания нет бурного проявления эмоций. Только расстояние между фигурами подчеркивает уже по существу свершившуюся разлуку. При полной неподвижности фигур в точно найденных позах, словно остановленных, скупых жестах, в выражении лиц, устремленных навстречу друг другу взглядов выявлено главное в состоянии героев: печаль, нежность, твердость и готовность до конца выполнить свой долг. Пейзаж воспринимается как образ прекрасного мира, из которого уходит молодой солдат, уходит в неведомую даль, и ощущение огромности этой дали подчеркивает трагическую необра-



174. А. Тумашев. Эскиз декорации к пьесе «Потоки» Т. Гиззата. 1977

тимостью прощания. О выразительности портретного искусства Лутфуллина может дать представление «Колхозник Хейруллин Загретдин» (1977) — образец тонкого психологического портрета.

Широтой кругозора отмечено творчество Р. Нурмухаметова, автора картин исторического жанра (многофигурная композиция «Жертвы шариата» по мотивам повести М. Гафури «Опозоренные», 1953—1969), произведений о жизни нефтяников Башкирии и Тюменской области, многих портретов знатных людей республики. Широкую известность обрели его полотна «Доярка Рыскулова» (1963), «Механизатор» (1972), «После вахты. Друзья» (1973).

Теплотой лирического повествования, вниманием к современному башкирскому народному быту отмечены жанровые картины и портреты Ф. Кашеева «Башкирский кумыс», «Фархи-апа», «Башкирский мед». Звучная декоративность отличает полотна А. Кузнецова «Бурзянский медвежатник», «Башкирские женщины».

Торжественность образного строя свойственна историческим картинам и групповым портретам художника Б. Палеха.

Высокий уровень достижений пейзажной живописи Башкирии неразрывно связан с творчеством Б. Домашникова. К концу 60-х — началу 70-х годов относится создание таких его полотен, как «Черемуха», «Осень. Электричка», «Стадион. Сумерки», «Вечерний сеанс», «Старый Урал», «Весна на станции», которые выявляют зрелость его самобытного стиля. Представление об идейной программе и живописной манере художника может дать картина «Сказ об Урале» (1974). Это светлая песня о любимой земле. Сопоставление первого и дальнего планов картины позволяет расширить диапазон времени: здесь отражены и краткое мгновение хрупкой весны, и мерное дыхание тысячелетий, гранивших и шлифовавших природу Урала. В нежную, пронизанную светом пушистую листву зазеленевших берез гармонично вплетаются переливы золотистого, розового, фиолетового цветов.



175. А. Лутфуллин. Три женщины. 1969

А за ними, в высоких далях, куда уходит горный пейзаж, царят устойчивое спокойствие, равновесие. В торжественном созвучии сливаются краски — плотная, густая синева и глубокая малахитовая зелень.

Интересным мастером башкирского пейзажа является А. Бурзянцев. В образе уральской природы он выявляет ее величие, ее торжественное начало. В колорите его обычно крупных холстов преобладает холодная красочная гамма. В отличие от Домашникова, который использует «разложенный» цвет, систему коротких точечных мазков, Бурзянцев применяет широкие, спокойные, локальные цветовые пятна. Большое значение придает художник четкости и выразительности силуэта. В его пейзажах есть подчеркнутая конструктивность, в то же время им не чужда экспрессия. Прозрачная ясность горных пейзажей, гармония красочных созвучий, совершенство созданных природой

форм раскрываются в его картинах 60-х годов «На реке Бианке», «На озере Кандры-Куль», «Утро». Наполнены внутренней энергией его городские пейзажи, в которых любовно выявлено своеобразие форм старинной уральской архитектуры.

Динамичный образный строй, ритмическая напряженность, романтическое осмысление и обостренное восприятие красоты современного индустриального мира — таковы характерные черты пейзажей А. Пантелеева «Горлицы», «На буровых», триптих «Индустриальные ритмы» (1974).

В первой половине 70-х годов в Башкирии начал свой творческий путь Я. Крыжевский (в 1976 году он, так же как А. Пантелеев, переехал из Уфы в Вологду). Уже ранние работы молодого художника были отмечены новаторским стремлением к углублению философского содержания картины, к трактовке пейзажа



176. Г. Имашева. Эскиз декорации к пьесе «Матери ждут своих сыновей» А. Мирзагитова. 1975

как части мироздания. Его эпические пейзажи «Край нефти» и «Уфимские горизонты» отличались композиционной стройностью, тонко проработанной фактурой шероховатого красочного слоя, гармонией холодного колорита. Интересно показал себя Крыжевский как мастер натюрморта в поэтической картине «Свежий ветер в пять часов утра». Последовательным выражением этического и эстетического кредо художника стала картина «Бело-голубой день» (1976, *илл. 177*).

Поиски ясности и гармонии как основы жизни природы и человека, разумной организации его труда получили развитие в картине В. Пустарнакова «Окончание сенокосных работ».

В башкирскую станковую живопись заметный вклад вносят также художники В. Позднов, Н. Русских, П. Салмасов, Ф. Трофимов, мастер натюрморта А. Ситдикова, один из старейших советских живописцев А. Тюлькин.

Традиционно высокий уровень имеет в Башкирии театрально-декорационное искусство, ведущими масте-

рами которого являются М. Арсланов и Г. Имашева (*илл. 176*).

В Башкирии с начала 60-х годов получила развитие монументальная живопись. С энтузиазмом обратились к различным видам стенописи художники А. Кузнецов, Р. Нурмухаметов, Л. Мугтабаров. Им принадлежит роспись в фойе Башкирского академического театра драмы в Уфе. Кузнецов создал ряд масштабных композиций в технике сграффито в городе Салавате. Особенно удачна роспись торца здания с крупным изображением в охристо-золотистых тонах героя башкирского народа, воина и поэта Салавата Юлаева (1966).

Оригинальны живописные керамические панно, миниатюрные и крупногабаритные майоликовые композиции Т. Нечаевой.

В скульптуре Башкирии выделяется творчество Б. Фузеева, одаренного портретиста, уверенно воплощающего пластическую идею в различных материалах. Выразительны созданные им типические образы представителей башкирского народа: «Башкирка» (кова-



177. Я. Крыжевский. Бело-голубой день. 1976

ная медь), «Красный башкир» (дерево), «Молодой башкир» (кованая медь).

Романтическое начало свойственно скульптурным композициям и портретам З. Басырова («Айгуль», дерево; «Марта», мрамор). Теплые лирические интонации характеризуют пластику молодой художницы Р. Сафаргалеевой (композиция «Сабантуй», бронза).

Из мастеров башкирской графики выделяется Э. Саитов. Удачны его офорты — большие серии «Моя Башкирия» и «Башкирская деревня». В области тематического и пейзажного эстампа в технике линогравюры успешно работают Р. Гумеров, Ш. Чанышев.

Автором эмоциональных, напряженных по образному строю акварелей является Р. Халитов. В книжной иллюстрации выделяются своеобразием почерка, декоративностью, тонкой поэтической интерпретацией фольклорных и этнографических мотивов работы В. Воронина (среди них линогравюры и рисунки к пьесе М. Карима «В ночь лунного затмения», 1974).

Богатейшие традиции башкирского народного декоративно-прикладного искусства, забытые и прерванные в начале столетия, стремится воссоздать на почве профессионального ювелирного искусства Н. Хакимов. Значительных успехов в декоративной чеканке по металлу достиг М. Якубов, композициям которого свойственны богатая фантазия, тонкий вкус, тщательность исполнения при различных способах чеканки.

Подъем художественной культуры Удмуртской АССР начинается с организации в 1959 году художественно-графического факультета Удмуртского педагогического института (с 1972 года — Университет имени 50-летия СССР). Одним из первых приезжает в Ижевск для преподавательской работы выпускник Института имени В. И. Сурикова А. Холмогоров. Его творческая и педагогическая работа знаменует новый этап в развитии профессионального искусства в Удмуртии. Яркое проявил себя Холмогоров как портретист. Его картина «Молодая мать удмуртка» (1960) — первая в серии полотен, посвященных женщинам современной удмуртской деревни. Наиболее значительные из них — «Бабушка Дарья Курбатова из Баграш-Бигры» (1969), «Доярка Катя Гереева с сыном из Старой Салы» (1975). Художник выявляет в своих героинях человечность, высокие нравственные качества, вечно прекрасное материнское начало.

Видное место в творчестве Холмогорова занимают также портреты представителей научной и творческой интеллигенции (например, «Хирург Черных», 1972), ветеранов войны, военачальников и солдат, инженеров и рабочих. Больших успехов достиг живописец в развитии своеобразного жанра исторического портрета, точнее — портрета-картины. К этому жанру относятся «Первый председатель Удмуртской автономии И. А. Наговицын» (1969, *илл. 178*) и «Н. К. Крупская на агитпароходе «Красная звезда» (1971).

Живописцем широкого круга творческих интересов является П. Семенов. Много света, динамики в его многофигурных полотнах из сельской жизни, построенных на звонкой переключке ярких цветов. Одной из лучших является картина «Первый трактор» (1969). Серьезное внимание уделяет П. Семенов также портретному жанру («Н. Ф. Сидоров — отец восьми погибших сыновей», «У зеркала»).

В коллективе живописцев республики, сложившемся в 60-е — 70-е годы, активную роль играют И. Нурмухаметов, Н. Попов, Б. Постников, Г. Репин, С. Цыркин, Г. Верещагин, В. Кононов, Ф. Матанцев. В их творчестве сравнительно равномерно развиваются все жанры.

Важным моментом в развитии художественной культуры республики стала успешная подготовка национальных кадров удмуртских живописцев (прежде их в республике фактически не было). Первый живописец удмурт с высшим специальным образованием — С. Виноградов. Проникновенное раскрытие в его полотнах находит жизнь удмуртской деревни. Поэтичностью отмечена его картина «Праздник весны» (1967—1969). С лирической теплотой раскрывает уют и светлую чистоту родного дома картина Виноградова «Удмуртская изба», выдержанная в мягких сиреневых и золотистых тонах.

Мастером пейзажной живописи является А. Ложкин. Чаще всего обращается он к сельским видам, к лирическим мотивам родной природы («Апрель — пора подснежников», «Осень»).

Бережное внимание к человеку труда, интерес к современности характеризуют творчество П. Елкина. К числу особенно удачных его работ относятся картины «Сумерки», «Витя-пастушок», «Напутствие», портрет удмуртского этнографа В. Е. Владыкина (*илл. 179*).

У истоков современной монументально-декоративной живописи Удмуртии находится творческая деятель-

ность братьев П. и Н. Жарских, которые разработали особую технику мозаики на синтетических смолах и украсили своими работами ряд зданий в Ижевске, Сарапуле и Воткинске (главным образом в конце 60-х годов). Это были первые опыты синтеза монументальной живописи с архитектурой в Удмуртии (в 1970 году Жарские переехали в Узбекскую ССР, где много сделали для украшения нового Ташкента). Дальнейшее развитие монументальной живописи в Удмуртии связано в основном со стенописью. В образном строе этих работ сочетаются аллегорические решения, эмблематика, геральдика и жанровые сцены. Наиболее крупный цикл таких росписей создан во Дворце культуры завода в городе Можге (1973, авторы А. Ложкин, Б. Постников, Г. Репин, С. Кузьмин).

Скульпторов в Удмуртии значительно меньше, чем живописцев. В 1961—1970 годах здесь работал Б. Волков, создавший ряд композиций в дереве и металле и совместно с художником Р. Тагировым — фигуру юно-



178. А. Холмогоров. Первый председатель Удмуртской автономии И. А. Наговицын. 1969



179. П. Елкин. Удмуртский этнограф В. Е. Владыкин. 1977—1978

ши, поднявшего над головой знамя (для монумента боевой и трудовой славы в Ижевске, 1967). В 1972 году скульптор А. Бурганов и архитектор Р. Топуридзе установили в Ижевске монумент-обелиск «Дружба народов». В 70-е годы начали свой творческий путь молодые скульпторы В. Цыбульник и А. Аникин. Заметны их успехи в портрете и жанровой композиции. Удачна, например, вырезанная в светлом подкрашенном дереве (с синими васильками) композиция «Молодая колхозница» (1974) Аникина — первого профессионального скульптора удмурта.

Графика Удмуртии разнообразна по жанрам и разновидностям техники. Мастером цветной и черно-белой линогравюры, главным образом на исторические темы, показал себя Р. Тагиров, создавший серию «Черноморцы» (1960), композиции «На заставе» (1965), «Старый Мултан» (1966). Широкий диапазон впечатлений художника, долго работавшего на Дальнем Востоке, вместила серия линогравюр Г. Верещагина «Пограничники» (1969). В искусстве книжной иллюстрации выступает в 70-х годах молодой художник А. Олин. Различными графическими техниками свободно владеет В. Олюшин — автор индустриальных пейзажей-литографий из серии «Автозавод», изящных ксилографий-экслибрисов, портретов и композиций из серии офортов «Герои гражданской войны в Удмуртии».



180. А. Солонинов. Плакетка «Красный пахарь». 1969

В конце 60-х годов в декоративно-прикладном искусстве Удмуртии сформировалось самобытное творчество А. Солонинова (илл. 180). Варьируя технику скани, зерни и чеканки, сочетая металл, эмаль и дерево, служащее фоном ажурных композиций, Солонинов создает произведения, отмеченные декоративной выразительностью, изяществом, поэтичностью сказочных образов. Художники Удмуртии пробуют свои силы и в других видах декоративно-прикладного искусства: в керамике (И. Верещагина), в технике маркетри (С. Кузьмин, Б. Постников) и резьбе по дереву, в работе над гобеленом и декоративной росписью тканей (Э. Созина). В 70-е годы серьезное внимание обращается на возрождение народного искусства узорного ткачества, получает поддержку творчество народных мастериц, большая группа которых работает в селах Баграш-Бигра и Малая Пурга, где искусство браного ткачества передается из поколения в поколение.

В развитии живописи Чувашской АССР в 60-х — 70-х годах активно участвуют художники разных поколений. Среди них и старейшие мастера М. Спиридонов, Н. Сверчков, Ю. Зайцев, последние работы которых не уступают лучшим произведениям их юности и зрелой поры. Таковы «Невеста» Спиридонова, «Чувашская свадьба» Сверčkова, «Матери» Зайцева.

Большую группу художников республики составляют мастера, чей творческий путь начался в послевоенные годы, чей жизненный опыт включал участие в Великой Отечественной войне. Некоторые из них, например Н. Овчинников, В. Гурин, окончили Институт имени И. Е. Репина и в дальнейшем много лет посвятили педагогической работе. В их творчестве получают развитие самые различные жанры живописи. Немало выразительных портретов современников создал Овчинников. Видное место в его портретной галерее занимают образы сельских тружеников, военных, героев-космонавтов, и прежде всего прославленного земляка, уроженца чувашского села Шоршелы А. Николаева.

Художественная жизнь Чувашии уже с конца 50-х годов характеризовалась все нарастающим притоком творческой молодежи. Правда, развитие молодых дарований не было равномерным. Одни художники, очень ярко заявив о себе в конце 60-х годов, например Б. Макаров картиной «Тревожная молодость», Р. Федоров полотнами «Сеспель» и «Песня», в последующие годы не создали значительных произведений. У других живописцев, напротив, было трудное начало и последующий успех — как бы крутой набор высоты. Так развивалось творчество В. Чуракова. Упорная работа над повышением своего мастерства, жадный интерес к окружающей действительности, особенно плодотворный период творчества в группе художни-

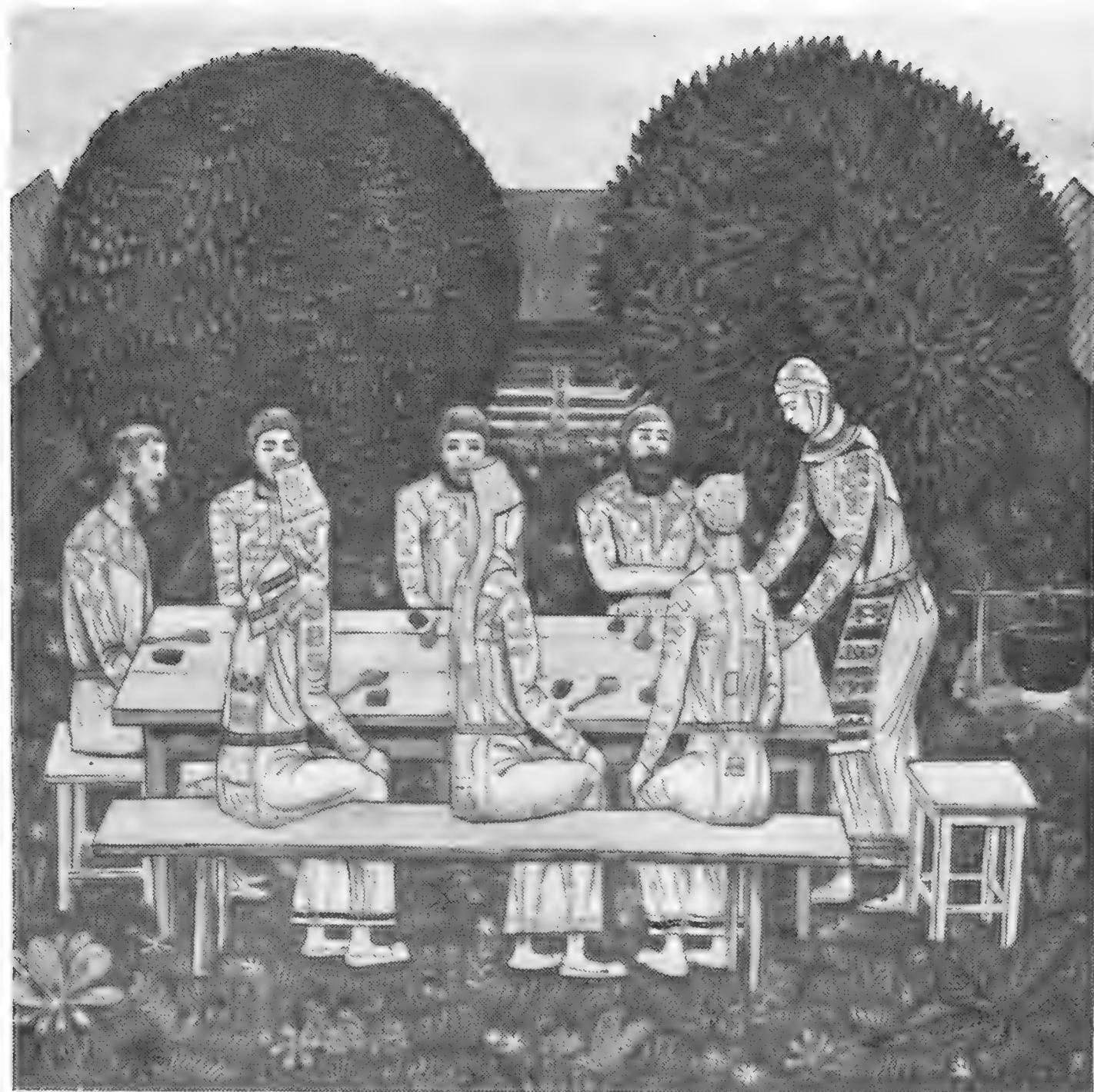




182. В. Горбунов. Чаша «Хмель» и ковши с чувашским орнаментом. 1968—1969

ков, поехавших в передовой колхоз имени А. Николаева (1971—1974), привели к заметному творческому росту. Свидетельством успехов Чуракова является композиция «Герой Социалистического Труда председатель колхоза В. В. Зайцев». Образ современника здесь раскрывается в неразрывной связи с родной землей и с тем делом, которому посвящена его жизнь.

Творчество ряда художников (в 60-х гг. — молодого, в 70-х — уже среднего поколения) характеризуется определенной стабильностью. Найдя себя в определенном жанре, чаще всего в пейзаже (например,



183. А. Миттов. Трапеза. Из серии по мотивам поэмы «Нарспи» К. Иванова. 1965—1969

Е. Вдовичева) и натюрморте с акцентом на предметах крестьянского труда, народного творчества или чувашской старины (работы В. Немцева, П. и В. Козловых, Н. Ведерникова, Н. Онуфриева), эти живописцы работают в сложившейся манере.

Быстро идет в Чувашии рост творческой молодежи в 70-х годах. Романтическая приподнятость характеризует работу влюбленного в Дальний Восток В. Карандаева («Земля чукотская», «Сплав на Баргузине», «Косые подолы дождей»). Чистотой образного строя отличаются картины К. Владимирова («В деревне», «Утро»). Поэтическая многоплановость, богатство лирического подтекста выделяют своеобразные живописные миниатюры П. Петрова.

Как особенно яркое и крупное явление в художественной культуре Чувашии выделяется творчество двух живописцев — Н. Карачарскова и П. Павлова. Оба они принадлежат к тому поколению, которое достигло зрелости в 70-е годы. Сильнейшие стороны дарования Карачарскова раскрылись в живописи бытового и портретного жанров, главным образом в картинах о тружениках современного села («На полях Чувашии», илл. 181; серия «Люди колхоза Янгорчино», 1975—1977). Павлов показал себя мастером исторической картины. Его цикл полотен «Земля», начало которого было положено одноименной картиной 1970 года, включил образы большой драматической силы, раскрыл историю коллективизации как полную трагических коллизий борьбу за утверждение идеала справедливости.

В скульптуре Чувашии выделялось творчество Ю. Ксенофонтова. Его портреты (например, «Колхозный плотник дядя Петя», дерево, 1974) и жанровые композиции отличаются чувством юмора и выразительны по пластической форме. Успешно работает скульптор В. Черепанов, начавший как талантливый самоучка (композиция «Баня», дерево).

Многогранно развито в Чувашии искусство графики. Самобытно творчество А. Миттова. За короткий период он сумел создать ряд значительных работ, посвященных истории чувашского трудового народа и раскрывающих богатство национального фольклора. Это серия иллюстраций к поэме К. Иванова «Нарспи» (илл. 183) и серии «Земля наших дедов», «Чувашская старина». В рисунках темперой, иногда с добавлением бронзовой краски, Миттов достиг выразительных красочных созвучий, выявляя цветное богатство в яркой ультрамариновой синеве ночного неба, в горячем пламени костров, в мерцании звезд, в нежных оттенках голубого, жемчужно-серого, розового. Композиции его отличаются ритмичностью, а рисунок — изяществом, заставляющим вспомнить изысканную грациозность восточных миниатюр.

В развитии чувашской книжной графики большую роль играют В. Агеев, В. Емельянов, Э. Юрьев. Их силами проведена большая работа по оформлению национальной и переводной литературы. Неповторимая творческая индивидуальность Агеева раскрывается, например, в кружеве линий, обрамляющем книгу С. Эльгера «Молодая поросль», а Емельянова — в веселых, построенных, как сцены в кукольном театре, юморесках на темы народных сказок «Аленький цветочек» и «Босая птица».

Остротой и меткостью сатирических характеристик отмечены плакаты В. Емельянова «Карьеризм», «Кон-



184. П. Горбунцов. Осень. 1970

серватизм», «Соавторство». Гражданский пафос выделяет плакаты Ю. Николаева «За чистоту рек, морей и океанов», «Города-побратимы Чебоксары и Эгер». Немало способных художников-карикатуристов работает в чувашском сатирическом журнале «Қапкан».

В декоративно-прикладном искусстве Чувашской АССР самым значительным явлением стало возрождение на профессиональной основе богатейших традиций национального искусства (илл. 182). Инициатором возрождения традиций вышивки, автором эскизов и исполнителем интереснейших по вариациям геометрических мотивов является Е. Ефремова.

В живописи Марийской АССР ведущее место занимает пейзаж. В этом жанре созданы наиболее значительные произведения П. Горбунцова, который последние годы своей жизни провел в селе Ново-Троицкое

Йошкар-Олинского района и здесь написал свои лучшие картины «Осенние дали», «Марийский край», «Овраги», «Леса бескрайние», «Осень» (илл. 184) и другие. В этих полотнах есть живое ощущение простора, света, красок марийской земли, изменчивых состояний природы.

Мастером пейзажной живописи показал себя Б. Пушков, чья картина «Приволжье» прозвучала как романтическая ода во славу родного края. В его картинах «Над Волгой», «Осенняя сказка», «Край лесов» привлекают черты величавой торжественности, ясного покоя и праздничного великолепия природы. Пейзаж, портрет, исторический и бытовой жанры охватывают творчество А. Бутова, к лучшим картинам которого на ленинскую тему относятся «Декрет марийцам» (1967) и «Партийный гимн» (1975). Поэтичны жанровые полотна на сельские темы З. Лаврентьева. Его картина «Праздник в марийской деревне» (1967) отличается



изысканным сочетанием холодных голубых, бледно-зеленых, розовых и желтоватых тонов. Интересным мастером является С. Подмарев («Тяга», *илл.* 185; «Березовый сок», «Бег красной цапли», «Зимнее окно с калиной»).

В середине 70-х годов формируется творчество Н. Токтаулова. В основе своеобразной стилистики его картин лежит фольклорное изобразительное начало («Сестры», «Лето», «Время свадеб», «Вечерние мелодии», *илл.* 186). Станковой живописи Токтаулова близки его монументальные панно и росписи. Наиболее значительна из них роспись во Дворце культуры имени 30-летия Победы в Йошкар-Оле (1975—1976). Тема росписи — праздник Победы на марийской земле. В способного мастера монументальной и станковой живописи вырос также молодой марийский художник И. Ефимов.

Успешно развивается скульптура Марийской АССР. Старейший ее представитель — народный мастер, резчик по дереву Ф. Шабердин. Выразительны его декоративные скульптурные композиции «Пампалче», «Пондаш (Бородач)», «Столетняя», «Сказочник».

Большую роль в развитии марийской профессиональной скульптуры сыграли О. Дедов, работавший здесь в 1962—1972 годах, и В. Козьмин, обратившийся к пластике в 60-е годы. На выставках 60-х годов раскрылось и дарование А. Козьмина.

Новый этап в развитии марийской скульптуры начинается на рубеже 60-х — 70-х годов и связан с приездом в Йошкар-Олу молодых ваятелей А. Ширнина, В. Карпеева, А. и Г. Медведевых, И. Кононова, В. Савельева.

Достижением монументального искусства республики явилось сооружение в Йошкар-Оле монумента воинской славы (1973, скульптор А. Ширнин, архитекторы Ю. Цыганков, Г. Яковлев). Стройный гранитный обелиск высотой более 20 метров увенчан фигурой воина, исполненной в ковanej меди.

Творчество В. Карпеева связано с развитием медальерного искусства и скульптурного портрета. Его медали отличаются широтой исторической и литературной тематики, тонкой пластической моделировкой, разнообразием композиций («Джордано Бруно», «Первый полет 12 апреля 1961 года»).

Центральное место в графике Марийской АССР занимает творчество двух художников: И. Михайлина (серии линогравюр «Трасса жизни» и «Край марийский», *илл.* 187) и А. Бакулевского, одна из лучших работ которого — цикл миниатюрных, исполненных в два цвета гравюр на дереве к «Барышне-крестьянке» А. Пушкина. Серьезное внимание орнаментальному, шрифтовому, иллюстративному оформлению книги уделяет А. Орлов. Свежесть образных решений ощущается в графических работах З. Лаврентьева: иллюстрациях к марийским букварям и детским книгам, в юмористических рисунках на страницах национального сатирического журнала «Пачемыш» и в офортах на темы народных танцев. В сатирической графике и плакате выступает А. Фомин, приехавший в Йошкар-Олу в 1969 году из Самарканда.

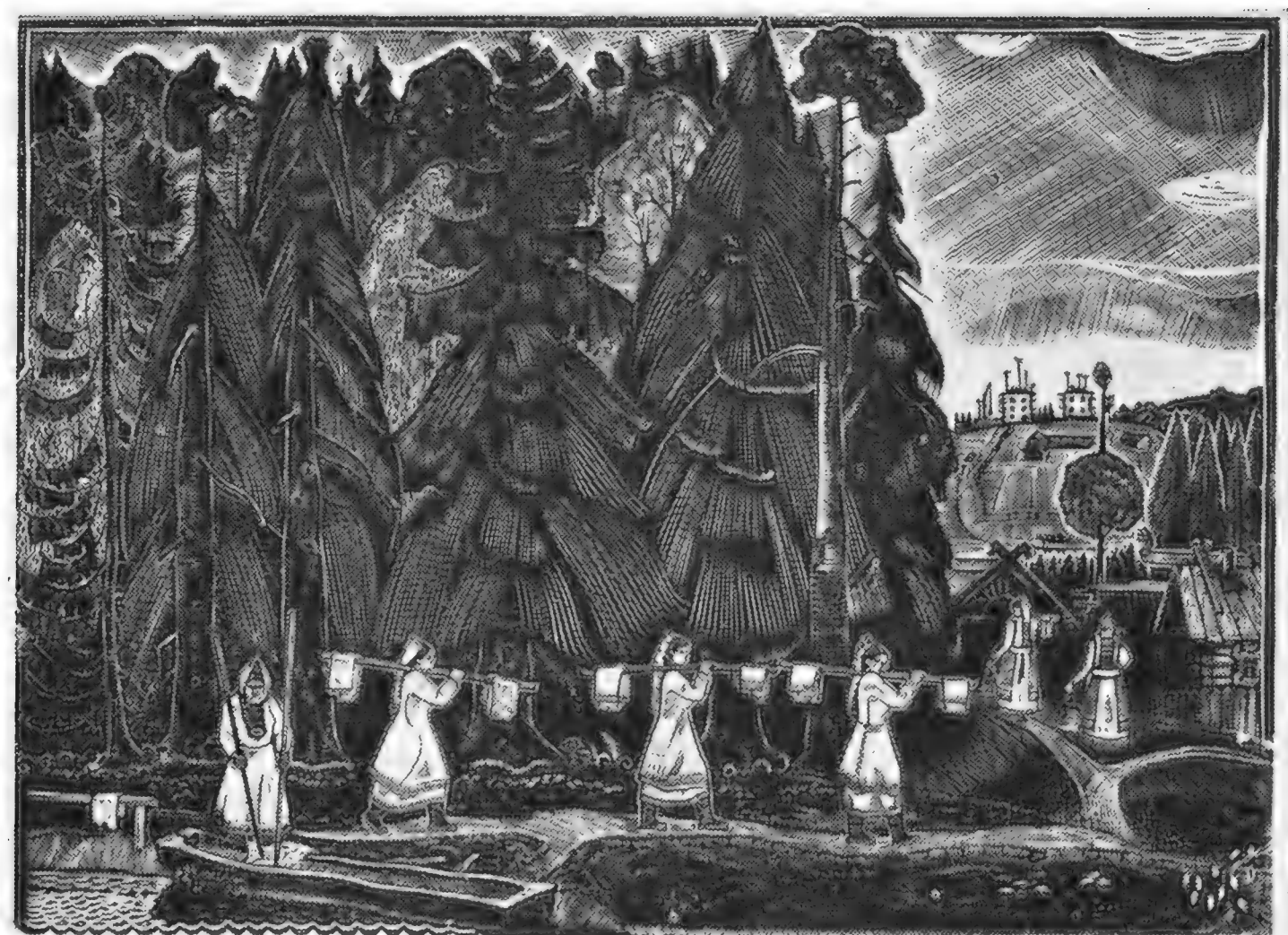
В театрально-декорационном искусстве Марийской АССР заметны работы Р. Чебатуриной: эскизы костюмов для государственного ансамбля «Мари Эл», для коллективов марийской народной самодеятельно-



185. Н. Токтаулов. Вечерние мелодии. 1977

сти, а также эскизы костюмов и декораций к балету А. Луппова «Лесная легенда», к драме К. Коршунова «Аксар и Юлавий», к музыкальному спектаклю «Салика» С. Николаева.

В марийском декоративно-прикладном искусстве лидирующее положение занимает вышивка. Ведущий



187. И. Михайлин. Беление холста. Из серии «Край марийский». 1969



188. Л. Орлова. Занавес. 1969

мастер этого искусства — Л. Орлова (илл. 188). Творческие проекты Л. Орловой, Н. Ситниковой, М. Пушковой находят осуществление в художественной продукции вышивального цеха фабрики «Труженица», изделия которой имеют широкий спрос у населения и экспортируются за рубеж.

Мастера живописи Мордовии принадлежат в основном к трем творческим поколениям. Из художников старшего поколения наиболее продуктивно и успешно в 60-х — 70-х годах работает В. Илюхин. В temperamentно написанных картинах он запечатлел различные уголки родного края в разные времена года. Герои портретов Илюхина, среди которых наиболее значительны «Портрет композитора Л. Воинова», «Народный поэт Мордовии Никул Эркай» (илл. 189), «Портрет доярки О. Г. Чевтайкиной», «Мордовка из села Лемдяй», — люди разных профессий, разного возраста и характера, но их объединяет высокое нравственное начало. В этих портретах монументальность формы сочетается с цветовой насыщенностью, особенно интенсивной, когда художник пишет портреты на пленэре или когда он любовно воспроизводит яркие цвета народных костюмов.

Активнее становится роль более молодых художников, которые начали свой творческий путь в 60-е годы. Своеобразен сложившийся тип героя в жанровых картинах В. Беднова. Это грубоватый крестьянин с большими, тяжелыми руками. Он встречается и в «Портрете старика», и в картинах «Из прошлого. День памяти» (1967—1971), «Косари». Генетически этот тип восходит к образам «сурового стиля» начала 60-х годов, но у Беднова, художника лирического склада, он обретает душевную мягкость и доброту. Обладая тонким колористическим даром, Беднов находит бесконечное богатство нюансов цвета, тональных переходов, градаций и меняющих его звучание световых рефлексов. В отличие от многих живописцев, имеющих свою излюбленную красочную гамму, художник весьма разнообразен в цветовом решении своих картин, то сверкающих контрастными сочетаниями звучащих в полную силу красок (например, в «Белении холстов», 1967, илл. 190), то спокойных, светлых, выдержанных в холодной гамме, то, напротив, солнечных, «горячих».

Тема колхозной трудовой жизни, будней и праздников мордовского села остается ведущей в творчестве В. Попкова (картины «Наши деды», «Осень в Дьякове», «Праздник. Агитпоезд в деревне»), А. Жидкова («Весна»).

Значительное расширение диапазона живописи Мордовии связано с творчеством И. Сидельникова, который уже первым своим произведением («Рузаевка. Декабрь 1905 года», 1970) ввел в нее историко-революционную тематику. К теме народного творчества обратился Сидельников в картине «Мордовские вышивальщицы. Приданое».

К несколько рафинированной, холодноватой стилизации под мастеров живописи раннего и Северного Возрождения тяготеет в своих портретах и картинах «Каток», «Из окна», «Лесное озеро» В. Якутров. Своеобразно дарование молодых художников В. Макарова (илл. 191) и Г. Стэпан. Хотя в картинах Стэпан середины 70-х годов на сельские темы больше реминисценций из области классического наследия, чем знания реальной действительности современной мордовской колхозной деревни.

Некоторое оживление начинается в конце 60-х годов в монументально-декоративном искусстве Мордовии: в 1969 году А. Мухин и Н. Обухов оформляют композициями в технике сграффито уголок памяти погибших в железнодорожном депо в Рузаевке. Более широкий размах синтез искусств получает в оформлении Дворца пионеров в Саранске (1971) и цехов Кабельного завода (1972). Художники В. Козлов, А. Жидков, И. Сидельников создают мозаики из керамической плитки, сграффито и витражи.

В скульптуре Мордовии 60-х годов видную роль сыграл Е. Яшин, позднее переехавший из Саранска в Ленинград. Наиболее выразительны его портреты, отмеченные психологической остротой характеристик. Большую работу по проектированию памятников в республике, по созданию исторических портретов и композиций ведут в Мордовии Н. Обухов и Е. Шалаева. Пример их совместной работы — многофигурная композиция «Год 43-й. Проводы» (1969).

Сильным и разносторонним мастером графики Мордовии является Л. Трембачевская-Шанина (илл. 192). Заметны также работы в области книжной графики



189. В. Илюхин. Народный поэт Мордовии Никул Эркай. 1962—1963



190. В. Беднов. Беление холстов. 1967



191. В. Макаров. Продкомиссар Анна Лусс. 1976

и тематического эстампа Н. Макушкина, Н. Курдюкова, А. Коровина, М. Шанина, экслибрисы Б. Милованцева, монотипии В. Козлова.

В декоративно-прикладном искусстве наиболее интересны расписные фигурки из точеного дерева Е. Родионовой (по мордовским национальным мотивам), вышитые покрывала, дорожки, наволочки с мокшанским и эрзянским орнаментом З. Говоровой, А. Масловой, В. Поляковой, ювелирные изделия с изящным вплетением бисера Т. Корабельщиковой.

Заметные сдвиги произошли на протяжении 60-х — 70-х годов в художественной культуре Коми АССР. Благодаря творчеству мастеров Р. Ермолина и С. Торлопова, живопись Коми выдвинулась на одно из видных мест в культуре Российской Федерации.

Приехав в 1960 году в Сыктывкар, Ермолин каждый год совершает поездки по республике, собирает материал в Заполярье, на берегах Вычегды и Печоры, в шахтерских поселках и рыбацких артелях. Сильные стороны его живописного дарования проявились в портретах современников и сюжетно-тематических картинах, среди которых «Над Вычегдой» (1961), «Серебро Печоры» (1969), «22 июня 1941 года» (1971), «Усть-цилимская свадьба» (1976). В портретах, часто групповых, а также композиционных, где характер человека уточняется в конкретной обстановке, в действии, во взаимоотношении с товарищами по труду,

Ермолин достигает глубокой психологической проникновенности. К лучшим его портретам относятся «Агафья Ивановна» (1967), «Клава Булыгина из Усть-Цильмы» (1974).

В начале 60-х годов формируется круг творческих интересов С. Торлопова. В его полотнах ощутимы романтическое восприятие Севера, восхищение его суровостью и мужеством человека («Нельмин нос», «Ветер дальних дорог», «Буровая в пути», илл. 194; «В северном небе», «Арктическое лето», триптих «Поэма о Северном море», все — 1967—1977).

Из живописцев более старшего поколения, начавших творческий путь в послевоенные годы, успешно продолжают работать Н. Жилин, А. Безумов, Н. Лемзаков, П. Семячков, С. Добряков. В картинах последнего есть романтический пафос, осязательный интерес к истории Севера, к героическим образам сильных, мужественных людей («Красные партизаны», «На земле предков», «Праздничные»).

Особую грань живописи Коми составляет творчество очень своеобразного художника из народа коми А. Кочева — его небольшие, красивые по цвету, словно вобравшие в себя хрустальную чистоту Севера полотна «Добытчик песцов», «Светлый берег», «Половодье».

В бытовом жанре и в жанре натюрморта работает Е. Ермолина, автор таких лирических картин, как «Воркутинский первомай», «Бабушкина семья».

Среди молодых живописцев республики 70-х годов заметных успехов достиг В. Залитко. В его картине

«Сизябская осень» выразительно переданы величие деревянной архитектуры Севера, ее декоративность.

Проявляют интерес художники Коми и к монументальной живописи, которая играет все более активную роль в украшении Сыктывкара, Воркуты, Ухты и других городов. Одна из первых творческих работ в технике смальтовой мозаики — композиция «Северные игры» (1963, *илл. 193*) С. Добрякова, созданная как выставочный экспонат.

С конца 60-х годов монументально-декоративное искусство получает все более широкое распространение в синтезе с архитектурой. Росписи, сграффито и мозаики из блоков цветного цемента украсили торцы новых домов на Коммунистической улице Сыктывкара (композиции Р. Ермолина и С. Торлопова). Мозаики С. Добрякова вошли в интерьеры здания республиканского филиала Академии наук. Монументально-декоративная композиция с изображением солнца удачно вписалась в фасад нового здания Музыкального театра (1968, художник В. Рохин).

Успешно выступают художники Коми АССР в различных видах и жанрах скульптуры. Ведущие мастера ваяния — В. Мамченко, В. Рохин, Ю. Борисов. Особенно выразительны исполненные в граните композиции Мамченко «Весна» (1967), «Король тундры» (1969). Примером эффектного сочетания материалов может служить композиция «Домна Каликова» (1967) Рохина. Мягкие тона обожженной глины, золотистого и розового шамота обогащают цветовым звучанием скульптуру В. Смирнова, темы и мотивы которой связаны с Крайним Севером («Тундра», «Оленеводы», «Сказка», «Весна»). Успешно идет в республике работа над памятниками (памятник И. Куратову — В. Мамченко, монумент Воинской славы в Сыктывкаре — Ю. Борисова).

Заметный подъем с середины 60-х годов переживает графика Коми. В русле ее развития — книжные иллюстрации и жанровые композиции в технике линогравюры, например «Праздничный день в коми деревне» (1970) В. Полякова, пейзажи В. Краева из большой серии черно-белых линогравюр «Вычегодские причалы» (1971—1973), выразительные гравюры на твердом картоне и линолеуме на темы из жизни ненецких оленеводов художника из Ухты А. Бухарова, офорты, монотипии, автолитографии ухтинского графика В. Кислова («Сердце Ухты», «Старая ижемка», «Ульяна у печки»). В красочных акварелях, исполненных мягкого и доброго юмора, ясных и звучных иллюстрациях к детским книгам проявил свой талант в начале 70-х годов молодой художник В. Пунегов. Интересны также иллюстрации к народным сказкам А. Мошева.

Далеко за пределами Карельской АССР известно имя скульптора Л. Лангинена. Созданные им портреты — это воплощенная в бронзе и камне героическая поэма о прекрасном и доблестном человеке. В широкой галерее скульптурных портретов Лангинена — образ В. И. Ленина (бронза, 1970; гранит, 1977), «Карельская девушка» (бронза, 1961), «Портрет спортсмена Миши Попова» (бронза, 1967), «Помор» (светло-серый гранит, 1966), «Портрет композитора Гельмера Синисало» (металл, 1969). Романтика современности, увлечение образами сильных красивых героев наших



192. Л. Трембачевская-Шанина. Обед в поле. 1966

дней постоянно соприкасается и переплетается в творчестве Лангинена с романтикой революции. Ее идеалы определяют высокое благородство, душевную просветленность героев таких портретов, как «Тойво Антикайнен» (бронза, 1967), «И. Петров — первый продкомиссар Карелии» (бронза, камень, 1971). Ограничивая круг своих работ в пластике жанром скульптурного портрета, Лангинен стремится к максимальной емкости образных решений, эффективности средств пластической выразительности.

Один из лучших портретов Лангинена — «Сиркка» (1966, *илл. 195*). Чуть удлиненные пропорции придают этой скульптуре особенное изящество. Подчеркнуты гордая посадка головы с тугим узлом волос на затылке, красивая выпуклость лба, правильные черты лица, строгий и чистый профиль. Пластическая наполненность формы сочетается в этом произведении с графической выразительностью каждой линии.

Заложенная творчеством Л. Лангинена традиция профессионального пластического искусства в Карелии успешно развивается в 60-е — 70-е годы. Среди молодых мастеров скульптуры Карельской АССР — Г. Лангинен, автор памятника революционеру А. Шотману в Петрозаводске (1968), многих выразительных композиций и портретов современников. Примером его портретного искусства может служить бронзовая голова юноши — «Студент консерватории» (1971).

В жанре скульптурного портрета выступает Э. Акулов («Портрет писателя Э. Аалто», бронза, 1971). Мно-



193. С. Добряков. Северные игры. 1963

го работает Акулов также в области монументально-декоративного искусства; им созданы мемориал с могилой Неизвестного солдата в Петрозаводске (в соавторстве со скульптором Л. Давидяном, 1970), каменные мозаики на фасаде Дома связи, чеканные рельефы для магазина новобрачных и другие работы в столице и районах республики.

Ведущими мастерами живописи Карелии в 60-х — 70-х годах являются С. Юнтунен, Ф. Ниеминен, Б. Поморцев, В. Чекмасов. Юнтунен продолжал начатую в послевоенный период работу над пейзажем-картиной, с каждым годом расширяя географический и тематический диапазон своей живописи. В его лучших пейзажах 60-х — 70-х годов («Сентябрьский день», «Речные будни», «Новая Карелия», «У Белого моря») сочетаются нежная лирика и суровая эпичность, тон-

кое понимание романтического очарования Севера и внимание к приметам современности.

Поморцев умеет выявить цветное и пластическое единство в образах природы и архитектуры Севера. О характере его живописи дает представление картина «В Прионежье» (1966). Три деревянных дома, словно три могучих северных богатыря, стоят на берегу светлой реки. Мерный ритм повторов усиливает впечатление торжественности. Темное дерево домов пластично смотрится на фоне холодного неба, энергично подчеркнуты формы крутых высоких крыш, украшенных коньками, белое резное кружево оконных наличников. Поэтичность и монументальность карельской природы и архитектуры сливаются здесь воедино.

Одним из наиболее интересных художников стал Ф. Ниеминен. Для его портретов характерны эмоциональная напряженность, острота социальных характеристик, значительность тех нравственных проблем, перед которыми ставит художник своих героев, ничего не упрощая и не приукрашивая в их жизни. Особенно выразителен групповой портрет рабочих Завода тяжелого бумажного машиностроения, известный под названием «Тяжбуммашевцы» (1969, илл. 196). Смелое совмещение реального и фантастического планов характеризует созданный Ниemiном «Портрет композитора Э. Патлаенко»: музицирующие фигурки в костюмах XVIII века вдали, за спиной композитора, как бы олицетворяют мир его грез, эстетических реминисценций его творчества. Богатым эмоциональным подтекстом, сложностью исторических и поэтических ассоциаций отличаются натюрморты Ниеминена «Сумерки в старом доме» и «С Новым годом, Ван дер Вейден!» (оба — 1971).

Начало творческого пути В. Чекмасова было ознаменовано созданием картины «Первый трактор»



194. С. Торлопов. Буровая в пути. 1969

(1968—1969), которая обогатила живопись Карелии новым для нее обращением к истории 20-х годов. В единстве с темой оказалась и стилистика живописной манеры молодого художника, ощутимая переключка его персонажей с образами К. Петрова-Водкина. В 70-е годы Чекмасов сформировался как мастер портретной живописи, чьи произведения — «Портрет актера И. Смоктуновского», «Хирург Ф. В. Васильев (Ночное дежурство)», «Инженер А. М. Кузьмин» — получили широкое признание.

Весомый вклад в театрално-декорационное искусство Карелии внесли такие художники, как Ф. Линдхольм, Л. Лангинен, В. Скорик, Х. Скалдина. Острое чувство современности присуще оформлению спектаклей на сцене Государственного финского драматического театра.

Главными темами карельской графики долгие годы остаются северный пейзаж (видными мастерами пейзажного эстампа являются здесь А. Авдышев, *илл. 197*, М. Игнатьева) и иллюстрации к народному эпосу «Калевала», к которому в разное время возвращались и которому посвящали свой труд многие художники: О. Бородкин, Г. Стронк, М. Мечев, Н. Брюханов и др. Новый подход к теме нашла в 60-х годах молодая художница Т. Юфа, сумевшая выявить в каждом графическом образе, созданном по мотивам эпоса, и декоративное богатство фактуры то бархатно-черного, то серебристого листа, и богатство орнаментальных мотивов, и сюжетно-драматическую увлекательность.

В автономных республиках юга РСФСР сильно развита скульптура, не уступающая живописи, а порой и превосходящая ее в своих достижениях. Это особенно проявляется в искусстве Северо-Осетинской АССР.

До конца жизни сохранял тесные связи с родиной старейший осетинский скульптор С. Тавасиев, хотя жил и работал он в Москве. В его пластике получила отражение героика революции. Ветераном национальной культуры, продолжающим активно работать в 60-е — 70-е годы, является А. Дзантиев. В своих композициях, например в «Осетинке» (1971, шамот), скульптор умеет создать собирательные образы, выявить типические черты народных характеров.

Широкий диапазон жанров свойствен творчеству Ч. Дзанагова. Его мастерство портретиста проявилось в таких работах, как «Портрет осетинки», «Портрет старейшего колхозника Гадакко Сазонова», «Портрет народного артиста Сланова». Интерес к раскрытию героического характера получил отражение в работе художника над величавой фигурой горца-воина «Партизан» (1967—1969).

Заслуженной популярностью в республике и за ее пределами пользуется жанровая композиционная скульптура С. Санакоева. Им созданы десятки выразительных многофигурных композиций, среди них «1905 год», «С. М. Киров среди горцев», «Семья», «Свадьба» (*илл. 199*), «Певцы гор» и многие другие. В праздничных сценах или драматических эпизодах разворачиваются самые разнообразные страницы народной жизни. Сюжетная занимательность, развитое фабульное, отчасти даже театрализованное начало не отвлекают художника от решения сложных пластических задач.

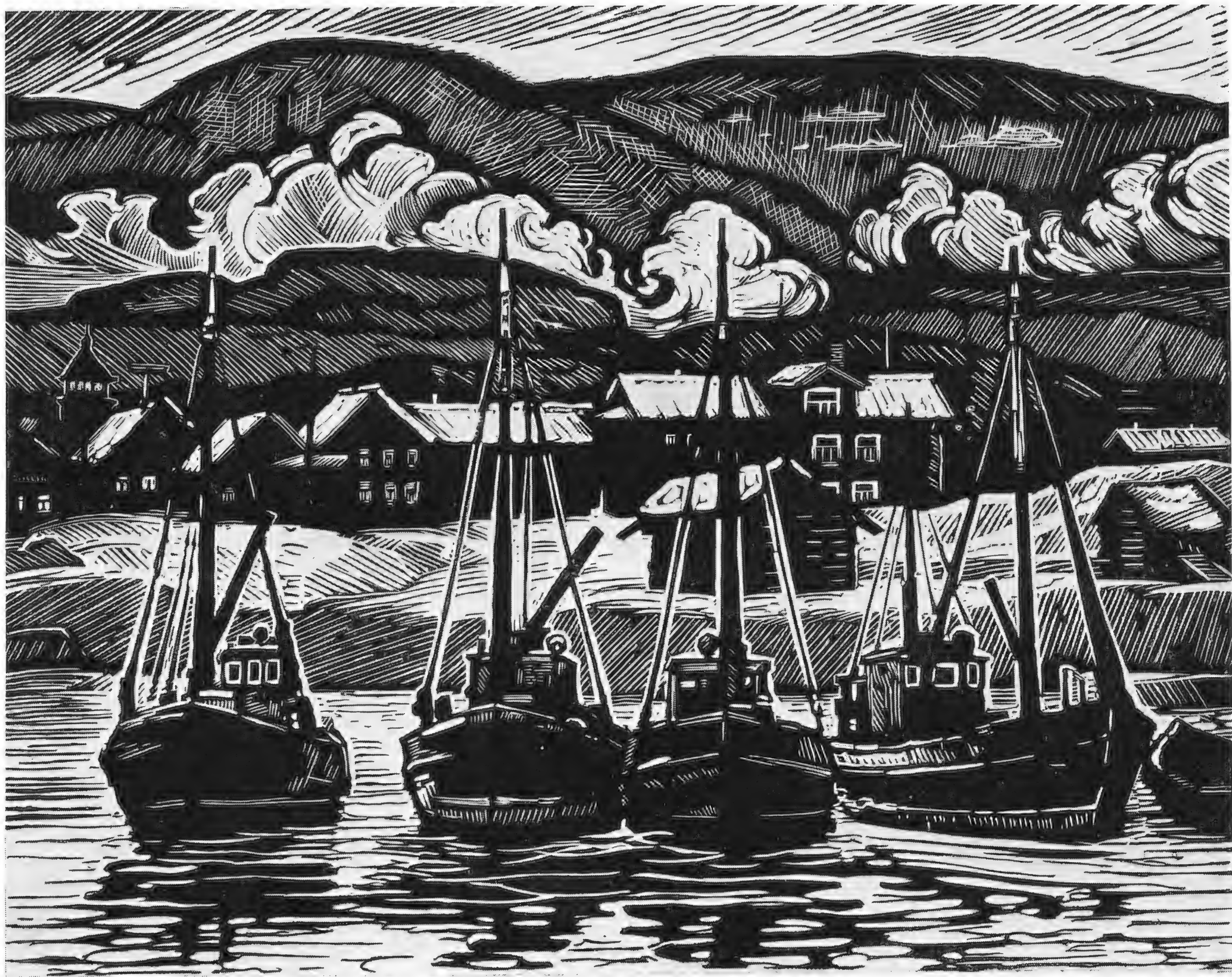


195. Л. Лангинен. Сиркка. 1966

С пластикой тесно связано декоративно-прикладное искусство Осетии, в котором высокого художественного уровня достигли различные формы резьбы по дереву и чеканки по металлу. Некоторые скульпторы-резчики, например Д. Цораев, одновременно являются мастерами прикладного искусства и, развивая богатые традиции народного творчества, создают характерные образцы деревянной посуды: чаши, подносы и т. п.

Ценных результатов достигли мастера чеканки У. Кануков, Э. Кцоев, А. Икаев, Ф. Фидаров и другие. Применяя чеканку по металлу и при создании декоративных панно, предназначенных для украшения стен, и в ювелирном искусстве, осетинские мастера виртуозно варьируют различные технические приемы и материалы: медь, латунь, мельхиор, серебро; нередко красиво сочетают металл с деревом, рогом, применяют позолоту, скань. На развитие искусства чеканки влияют интернациональные связи между культурами народов нашей страны. Обратившись к этому искусству под влиянием грузинских мастеров, осетинские художники достигли самобытности в образных решениях. В свою очередь из Северной Осетии искусство чеканки распространилось по России. Один из осетинских мастеров чеканки Э. Кцоев несколько лет (1973—1976) трудился в Татарии, в Набережных Чел-





197. А. Авдышев. Рыбацкое становище. Из серии «Моя Карелия». 1968

нах, где его работами украшены общественные интерьеры и фасады новых домов. По его примеру здесь начали осваивать чеканку другие художники.

Многообразно развиты в Осетии графика, особенно книжная, а также театрально-декорационное искусство (один из ведущих мастеров — Ю. Федоров).

Качественные сдвиги заметны в 60-х годах в творчестве живописцев, известных уже в прежние годы. Так, например, шаг вперед в творчестве Б. Калманова связан с созданием драматической по образному строю картины «Мать семерых погибших сыновей» (1970). Серьезные достижения в развитии тематической картины лирического характера ознаменовали произведения П. Зарона («Чабаны Осетии», «Сумерки», «Женщины Фиагдона», «Песнь о Чермене»). Ценные живописные качества раскрылись также в пейзажах Зарона, например в картине «Тишина».

По сравнению с произведениями 50-х и даже 60-х годов значительно сложнее по образному строю, тоньше по эмоциональным нюансам стала к 70-м годам живопись Ю. Дзантиева. Точны по образным характеристикам людей, стоявших у колыбели осетинской социалистической культуры, «Портрет Васо Абаева» и «Групповой портрет братьев Дзантиевых». Глубиной проникновения в тему родины отличается небольшая картина Ю. Дзантиева «Ожидание».

С осетинской революционно-исторической и современной тематикой связано творчество В. Таутиева.

В конце 60-х годов в художественную культуру Осетии входят два сильных живописца — Э. Саккаев и Ш. Бедоев (илл. 198). Саккаев создал глубоко человечную и остроэмоциональную картину «Слово о погибшем». В последние годы он успешно работает в портретном жанре. Талант Бедоева раскрылся в по-



198. Ш. Бедоев. Первый урожай. 1971

этичной картине «Черешня. Краса Кубани». Одновременно и портретны, и символичны герои картин Бедоева «Виноград» и «Жаркий день». Почти во всех произведениях художника активную роль играют пейзаж, пленэрное начало. В его картинах много солнца, есть ощущение глубины и прозрачности воздушной среды, тонко переданы состояния утренней свежести, полуденного зноя или мягкого вечернего освещения.

В изобразительном искусстве Кабардино-Балкарской АССР особенно заметны достижения в монументальной и станковой скульптуре. Скульптор Х. Крымшамхалов после возвращения на родину из Алма-Аты, где он работал в послевоенные годы, отдает свои силы проектированию и сооружению памятников и мемориальных ансамблей. Наиболее яркое представление

о торжественно-величавом характере его монументальной пластики дает воздвигнутый на 15-метровую высоту памятник героям гражданской и Отечественной войн недалеко от Баксанского ущелья (1968, *илл. 200*). Скульптор нашел оригинальную форму архитектурной стелы, напоминающей силуэт гигантской фигуры в бурке. Эта стела увенчана энергично моделированной головой горца в высокой папахе. В его лице с крупными чертами читаются волевая решимость, мужество, скорбь о погибших. Большое место в творчестве Крымшамхалова занимает портрет, которому обычно свойственно героическое начало. Скульптор создает портреты В. И. Ленина, М. Ю. Лермонтова, юного Н. А. Ярошенко, основоположника балкарской поэзии Кязима Мечиева, погибшего в фашистском концлагере, кабардинского поэта Али Шогенцукова, выдающегося балкарского поэта Кайсына Кулиева.

В монументальной и станковой портретной скульптуре определенных успехов достиг М. Тхакумашев. В лучших традициях советской монументальной пластики был создан молодым скульптором памятник кабардинскому большевику-ленинцу Беталу Калмыкову в Нальчике (бронзовая фигура на гранитном постаменте, 1960). Работу над историко-революционной темой Тхакумашев продолжил в монументальной по образному строю композиции «С. Орджоникидзе и Б. Калмыков» (1969), достигнув сопоставлением фигур, их пластикой, силуэтами величия и силы.

Другой областью художественной культуры, достижения которой в Кабардино-Балкарии приобрели всесоюзное признание, стало искусство книги. Творческие поиски мастеров книжной графики республики, особенно работа над миниатюрной сувенирной книгой и над иллюстрированием поэзии, получают отклик в других республиках и областях.

Среди мастеров графики к 70-м годам уже есть ветераны, много сил отдавшие искусству оформления книги: А. Глуховцев (автор иллюстраций к эпосу «Нарты»; к книге К. Кулиева «Горская поэма о Ленине»), В. Орленко, В. Овчинников, П. Пономаренко, создавший в технике граттографии поэтические пейзажные и жанровые миниатюры к избранным произведениям А. Шогенцукова. Способными мастерами книжной иллюстрации в начале 70-х годов показали себя молодые художники Я. Аккизов, С. Меджидова, З. Бгажноков, автор экслибрисов и гравированных на металле исторических портретов Г. Паштов.

Мастера живописи среднего поколения продолжают творческие искания предшествующего периода. Плодотворно работает Н. Третьяков. Созданные им на протяжении 60-х — 70-х годов картины охватывают широкий круг исторических событий и современной жизни. Наиболее значительны такие произведения, как «С. М. Киров с горцами», «Кубачинский четверг», «Разговор о земле». Колористическая гамма картин Третьякова, обычно теплая, отличается мягкостью, собранностью, гармонией. Уверенно строит художник многофигурные композиции.

Заметный след в искусстве Кабардино-Балкарии оставило творчество О. Вуколова, который работал в Нальчике до 1970 года. Поэтичное восприятие мира, смелая фантазия свойственны его картинам «Мечты матери», «Былина». Живописец В. Абаев наиболее ярко проявил себя в искусстве портрета. Примером

может служить картина-портрет «Поэты гор» (1968), где на фоне голубой горной реки и плодовых деревьев изображены прославленные поэты народов Северного Кавказа: балкарец Кайсын Кулиев, кабардинец Алим Кешоков и аварец Расул Гамзатов.

В 70-е годы в живописи Кабардино-Балкарии активную роль начинают играть молодые художники. Из их числа особенно выделяются З. Индрисов, автор поэтичных картин «Портрет сестры», «Тишина. Утро в городе», и М. Кишев, автор миниатюрных, с интересом развитым сюжетом картин «В гостях у Атоева» и «Высоко в горах».

На основе давних традиций народного творчества развивается в Кабардино-Балкарии декоративно-прикладное искусство, основными видами которого являются художественная обработка дерева, резьба, инкрустация (работы того же М. Кишева).

Республиканский Союз художников Чечено-Ингушской АССР объединил мастеров разных поколений — тех, кто работал в Грозном в послевоенные годы (Ф. Сачко и др.), и тех, кто возвратился на родину в конце 50-х годов (среди них старейший ингушский живописец Г. Даурбеков) и активно проявившая себя уже в 60-х годах творческая молодежь.

Видную роль в подъеме художественной культуры Чечено-Ингушетии сыграл В. Мордовин, который работал в Грозном в 1955—1966 годах. Значительное место в творчестве Мордовина в 60-е годы занимает портрет. Внимание художника концентрируется на образах тружеников чеченских аулов. Особенно увлеченно пишет он портреты стариков горцев, находя в их внешности, традиционном костюме, манере держаться проявление своеобразной национальной красоты, достоинства, душевной силы. Одна из лучших картин Мордовина, близких к жанру группового портрета, — «Сельские коммунисты» (1964, *илл. 202*).

А. Артемьев в 60-х годах начал работать над историческими и батальными композициями, которые обрели у него обычно романтический характер («Далаковский бой», «Красная околица»). Тбилисскую Академию художеств окончил О. Мишин, приехавший в Грозный в 1961 году. Среди его произведений особенно большой удачей является «Кавказский натюрморт» (1967), выдержанный в холодной, приподнято-торжественной сине-фиолетовой красочной гамме.

Со второй половины 60-х годов ведущую роль в развитии художественной культуры республики начинают играть чеченские живописцы, воспитанники Дагестанского художественного училища.

К числу лучших произведений А. Асуханова относится картина «Продотряд. Хлеб — грозненскому пролетариату» (1969). Она отличается живописной выразительностью, четкостью композиции, экспрессией формы и новизной решения большой социальной темы.

Декоративной целостностью цветовой и ритмической композиции отмечена картина Ш. Шамурзаева «У родника» (1968). Выразительны многие портреты современников Шамурзаева, например изображенный на фоне черного ковра с белыми узорами старик в светлом национальном костюме («Портрет партизана Ибрагима Берсанукаева»). Народному творчеству че-



199. С. Санакоев. Свадьба. 1977

ченских мастериц посвятил свою поэтическую картину «Кошма» Х. Дадаев.

Декоративное начало, узорность линейно-ритмического строя изображений сочетаются с лирической теплотой в раскрытии характера персонажей в картине Д. Идрисова «Рассказ внуку». Романтическим ореолом окружены горный пейзаж, мир старинной архитектуры и крестьянского быта в картине Х. Акиева «Двор вайнахской сакли».

Плодотворно работает над скульптурным портретом в Чечено-Ингушетии И. Бекичев. Его изваянные в мраморе головы и бюсты («Портрет большевика Ермолова», «Портрет Героя Советского Союза директора совхоза «Родина» П. М. Крутова», «Портрет клоуна А. Николаева», *илл. 201*) отличаются тонкостью моделировки, цельностью пластической формы.

Под воздействием культуры Грузии и соседней Северной Осетии в Чечено-Ингушетии развивается искусство декоративной чеканки по металлу. Среди ее образцов наиболее удачны панно «С охоты» и «Вайнахи» О. Мишина.

В традициях народного искусства занимается художественной обработкой дерева И. Дутаев. Он сочетает технику резьбы и обжигания. Выразительны созданные им крупные декоративные шахматные фигуры и жанровые композиции («К роднику», «Танец»).



200. Х. Крымшамхалов. Монумент защитникам Баксанского ущелья близ Гунделен. 1968

В художественной культуре Дагестана подлинным сокровищем является декоративно-прикладное искусство, вырастающее из традиций народного творчества.

Важнейшим центром художественной культуры Дагестана, который давно приобрел мировую славу, остается поселок Кубачи. Мастера местного комбината «Художник» создают разнообразные по форме сосуды: декоративные кувшины, кумганы, блюда, тарелки, чаши, подстаканники, рюмки, а также ювелирные украшения. Совершенство и многообразие технических приемов обработки серебра (чернь, чеканка, насечка, резьба, гравировка, позолота, иногда в сочетании с эмалью и сканью), мастерское применение традиционных мотивов даргинского растительного орнамента, любовь к пышному декору, к украшению предмета тончайшим и богатым кружевным узором сочетаются у кубачинских мастеров с умелым конструированием предмета, с выявлением пластической красоты каждой вещи. К числу наиболее талантливых кубачинских художников, чьи произведения особенно прославились на выставках 60-х — 70-х годов, относят-

ся Г. Кишев, А. Абдурахманов, Р. Алиханов, Б. Гимбатов, М. Магомедова (илл. 205), Г. Гаджиламаммаев, Т. Гаджимирзоев. Характерно, что их возрастной диапазон охватывает почти столетия.

Искусством мастеров-резчиков, сочетающих резьбу по кизиловому и абрикосовому дереву с инкрустацией и насечкой серебром, мельхиором, латуной, медью, славится другой крупный центр художественной культуры Дагестана — аварское селение Унцукуль. Богато орнаментированные изделия унцукульских мастеров (трости, трубки, шкатулки, ковши, декоративные вазы) отличаются изяществом формы, выразительным декоративным сочетанием металла, небольших вставок из перламутра или подкрашенной кости с полированной поверхностью дерева. К числу ведущих мастеров Унцукульской фабрики имени М. Дахадаева относятся Г. Магомедов, И. Абдуллаев, М. Газимагомедов.

Особую ценность представляет собой балхарская керамика — традиционное искусство мастериц лакского селения Балхар, которые создают большие шарообразные узкогорлые кувшины, глиняные кружки, блюда, украшенные свободной орнаментальной росписью (крупными S-образными завитками) белым ангобом по коричневато-терракотовому, красному и розовому фоне. Работы таких мастериц, как А. Сулейманова, Х. Абакарова, Х. Шаммадаева, Х. Курбанова, Х. Гасанова, А. Сиражутдинова, З. Умалаева, отличаются тонким чувством красоты пластической формы сосуда.

Но не только в сельских местностях с их традициями художественных ремесел, народных промыслов, но и в столице республики, Махачкале, высоко развито декоративно-прикладное искусство. Одним из прославленных мастеров является даргинец М. Кулиев. Его изделия (декоративные обложки для книг, сосуды, разнообразные сувениры) включают широкую гамму материалов (дерево, серебро, мельхиор, медь, рог, кость, эмаль) и способов их обработки, интересны созданные им обложки к избранным стихам Омара Хаяма (1973) и Расула Гамзатова (1974).

Значительных успехов достигла в Дагестане скульптура, главным образом скульптурный портрет. Работы известного мастера лезгина Г. Гейбатова («Портрет художника А. Ахмедова» и особенно «Портрет отца») отличаются чуткостью к сложным движениям человеческой души, тонкой пластической моделировкой. Выразительна и фигурная пластика Гейбатова.

Самобытно творчество графиков Гасана и Гусейна Сунгуровых. За короткий период активной работы во второй половине 60-х — начале 70-х годов они создали произведения, определившие целое направление в дагестанской графике. Обращаясь к темам народного быта, труда, ремесла («У ручья», «Резчик по дереву», «Мастера-медники», «Пряхи», «Сбор фруктов»), Сунгуровы в свои линогравюры вводили орнаментальные мотивы, выявляя ритмичность узоров, живописность распределения черных и белых пятен, звучную силу контрастов. Привлекают внимание также линогравюры А. Шарыпова (илл. 204).

Успешно развивается живопись Дагестана. В картинах Г. Конопацкой нашли широкое отражение трудовая жизнь и творчество народов Дагестана. Колорит ее больших полотен строится обычно на гармоничном созвучии локальных цветовых пятен, среди которых преобладают яркие и теплые тона.

Х. Курбанов, представитель лакской народности, создал галерею живописных портретов. Это образы чабанов, прославленных спортсменов, музыкантов, художников. Примером исторической картины — группового портрета героев революции — является его полотно «Сыны республики» (1972). Глубокий и яркий образ поэта и общественного деятеля создан Курбановым в живописном портрете Расула Гамзатова.

Лирическое начало свойственно жанровым картинам даргинца З. Рабаданова, тематика которых связана с трудом кубачинских златокузнецов и жителей горных аулов.

Сочной пластичностью отличается живописная манера молодого лакского художника О. Омарова. Его триптих «Балхарки», картина «Кулинки» (илл. 203) привлекают поэтичным раскрытием трудовых будней и быта лакских аулов.

История и современная трудовая жизнь лезгинского народа получила интересное отражение в картинах М. Мушаилова «Виноградари Дербента» (1974), «Легенда о солдате» (1976).

Многие живописцы, переехавшие из Махачкалы в другие города — Воронеж (Э. Асташев), Грозный (К. Мурзабеков), Москву (О. Ефимов, С. Салаватов) — сохраняют в своем творчестве постоянные связи с Дагестаном, обращаются к его природе и к темам из жизни его народов.



201. И. Бекичев. Портрет клоуна А. Николаева. 1977



202. В. Мордовин. Сельские коммунисты. 1964

В 60-е годы формируется самый молодой в Российской Федерации национальный коллектив художников Калмыцкой АССР. У истоков этого процесса стоят скульптор Н. Санджиев, живописцы К. Ольдаев, Г. Рокчинский, У. Бадмаев, театральный художник Д. Сычев, деятельность которых в Элисте возродила прерванную в годы войны художественную жизнь.

В творчестве Н. Санджиева центральное место заняло проектирование памятников, мемориалов, украшение города. Он создает памятник В. И. Ленину в столице республики (с помощью Н. Томского, в мастерской которого в Москве работал скульптор над выполнением этого ответственного заказа, 1960), монумент героям, павшим в борьбе за свободу Родины (1967), много лет (1968—1977) ведет работу над конным памятником О. Городовикову для Элисты. В то же время Санджиев работает над портретом и станковой скульптурной композицией.

Новые стилевые поиски появились в творчестве молодых калмыцких скульпторов, начавших работать в Элисте в конце 60-х годов. Н. Эледжиев ярко проявил себя в жанре исторического портрета, выразительны созданные им образы Героя Советского Союза Э. Деликова и джангарчи Овла Эляева. Одним из первых в Калмыкии он начал применять цвет в скульптуре, слегка подкрашивая дерево.

К декоративной резьбе по дереву обращается В. Васькин. В этой технике создает он рельефы («Укрощение коня»), произведения мелкой пластики,



203. О. Омаров. Кулилки. 1977

например шахматные фигурки. Широкое применение резьба по дереву находит в синтезе с архитектурой, в украшении интерьеров. Так, в 1968 году Васькин и Эледжиев оформляют книжный магазин «Теегин герл» («Свет в степи»), размещая на стенах вырезанные из дерева барельефные фигуры героев эпоса «Джангар», которые удачно вписаны в ажур перекрещивающихся планок, напоминающих обшивку калмыцкой юрты.

К жанровой композиции и портрету обращается В. Адьянов. Обобщенной, строгой формой привлекают вырезанные из дерева головы «Юноша» и «Девушка».

Продуктивно работают калмыцкие живописцы. К числу наиболее значительных произведений Г. Рокчинского относятся «Мать-земля родная», «Эж (Бабушка с внуком)», «Джангарчи Овла Эляев» (илл. 206), картина на ленинскую тему «Накануне» (1969).

Среди исторических полотен К. Олдаева наиболее выразительна картина «Всадники революции» (1970—1971), изображающая К. Ворошилова, С. Буденного и О. Городовикова гарцующими на горячих конях. Поэтична жанровая композиция Олдаева «Юность».

В жанре портрета постоянно работает У. Бадмаев. Одна из наиболее удачных его работ — парный портрет «Супруги» (1969). Художник тонко передает душевное единство русской женщины и калмыка, проживших долгую и, видимо, нелегкую жизнь.

Автор темпераментно написанных картин «Мужчины» и «Счастье» (обе — 1967) О. Кикеев в 70-е годы работает преимущественно в портретном жанре.

Одним из самых одаренных живописцев Калмыкии является В. Павлов, чья картина «Калмыцкая правда» («Хальмг унн», 1974) привлекает ясностью образного строя, взволнованным и поэтичным восприятием истории. Художник не ограничивает свою задачу воспроизведением эпизода из жизни калмыцких чабанов, получивших первую национальную газету. Он задумывается над тем, что дала революция калмыцкому народу, и как бы приглашает зрителя разделить с его героями, вслушивающимися в слово «Калмыцкой правды», их раздумье, их волнение. Живопись Павлова отличается эффектной броскостью цветовых пятен при их гармоничном созвучии друг с другом, чистотой рисунка, очерчивающего фигуры.

Удачно начал в Элисте свой творческий путь молодой калмыцкий художник Н. Шиняев — автор картин «Память», «В калмыцкой степи».

В графику наиболее ценный вклад внес Б. Данильченко. В его энергичных по рисунку, цельных по композиции линогравюрах «Джомба» (1963), «Зая-Пандита — основоположник калмыцкой письменности» (1967) и других нашли образное отражение калмыцкая история и современность.

В декоративно-прикладном искусстве Калмыкии особенно интересны опыты художественного тиснения по коже, начатые в конце 60-х годов Е. Гашиным. Благодаря энтузиазму украинского художника Ш. Зихермана в Калмыкии началось освоение искусства гобелена и медальерного искусства.

Достоянием национальной художественной культуры Тувы является искусство народных мастеров — резчиков камня (агальматолита). Уходящее своими традициями в глубину веков, оно получило новые импульсы для развития в Советской Туве, особенно с 1965 года, когда был создан Союз художников Тувинской АССР и началось активное привлечение народных мастеров к участию в выставках.



204. А. Шарыпов. Балхарки. Из серии «Дагестанские мотивы». 1965

Сюжетно-тематический диапазон и иконографический характер тувинской скульптуры закреплены многолетней традицией. Прежде всего это изображения животных, обитающих в горах и степях Тувы. Чаще всего встречаются изображения коня, горного козла-серге, верблюда, тувинского яка (сарлыка), оленя. Во всех этих фигурках сочетаются декоративная стилизация и реалистическая достоверность, чувствуется зоркость художников (в прошлом, да отчасти и в настоящем, охотников, животноводов), великолепно знающих повадки зверей, их анатомию. Но в скульптуре мастера дают волю своей фантазии: гипертрофируют отдельные формы, подчеркивают их выразительность, покрывают фигурку резным орнаментальным узором, в стилизованной форме воспроизводящем шерсть или гриву.

Наряду с анималистическим жанром широко распространён жанр фантастической, сказочной пластики, восходящий к мотивам древней мифологии. Основным персонажем этого жанра — арслан — грозное чудовище, условно названное львом. В пластической трактовке арсланов и их декоративной орнаментации резчики проявляют особенно щедрую и богатую фантазию.

Значительное место в тувинской народной скульптуре занимают предметы декоративно-прикладного назначения, прежде всего популярные шахматы с их специфической восточной иконографией, а также чернильные приборы, пепельницы и другие вещи.

Проникают в народную скульптуру и антропоморфные мотивы, встречаются изображения всадников, пастухов, охотников, даже портреты исторических деятелей.

При общности иконографии основных форм миниатюрной резной фигурной пластики в этом искусстве раскрывается бесконечное богатство творческих индивидуальностей мастеров. Сильнейшим из них был М. Черзи. Богатая и тонкая орнаментация сочеталась в его скульптуре с огромной выразительностью пластической формы, обычно компактной, емкой, монументальной. Созданные им персонажи выступают носителями определенных моральных качеств — добра, силы, нежности, злобы, упрямства. Богатейшие декоративные эффекты извлекал художник из обработки камня разных цветов — черного с серебристым оттенком, красного, розового, золотистого, пепельно-серого.

Меньше внимания орнаментации уделяет Х. Тойбухаа, зато особенно богаты моделировка его фигурок, пластическое выражение движения. Тойбухаа создает многофигурные композиции, изображает пары и группы животных. Одно из лучших его произведений — вырезанная из красноватого камня «Косуля» (1963).

Индивидуальный вклад вносят в искусство резьбы по камню и другие тувинские мастера: М. Хертек (илл. 208), Б. Байынды, Х. Хуна, С. Когел, С. Ооржак. Успешно осваивают это искусство некоторые русские художники — Л. Протасов, В. Шошин. Единственной художницей-женщиной в коллективе тувинских скульпторов является Р. Аракчаа. В отличие от резчиков из района Бай-тайги, воспитанных на традициях резьбы по камню, она, уроженка лесного поселка, начала свое творчество с резьбы по дереву и создания художественных изделий из коры; в 60-е годы, уже в Кызыле, попробовала резать агальматолит и вскоре достигла в этом больших успехов.



205. М. Магомедова. Переплет к книге «Письмена» Р. Гамзатова

В тувинской профессиональной живописи, театрально-декорационном искусстве и графике долгое время ведущая роль принадлежала С. Ланзы. В его обширном творческом наследии наибольшую ценность представляют пейзажи, составившие в 70-х годах большую живописную серию «Сюита о моей Родине». В ней много света, бодрого ритма, осязаемой радости созидания. Значительный вклад в культуру республики внес Ланзы также как театральный художник. В его декорациях на сцене Тувинского музыкально-драматического театра предстали перед зрителем почти все пьесы основного репертуара 60-х — 70-х годов: «Пробуждение» О. Саган-оола, «Тонгур-оол» С. Тока, «Самбажик» В. Кок-оола и другие. Ланзы принес на тувинскую сцену особенную красочность, праздничную, мажорную яркость, фантазию.

Одаренным живописцем и графиком является И. Салчак. Ему принадлежит серия цветных линогравюр «Тува родная» (1967), поэтично раскрывающая быт, труд, праздники, народное творчество тувинцев.

В 60-х годах успешно выступил в портретном и историческом жанрах живописи Г. Торлук. Его картина «Клятва бойцов» (1967) выделялась романтической трактовкой революционной темы.

В 70-е годы заметных успехов достиг С. Саая. Полотна «Осень в верховьях Канги» (илл. 207), «Моя Родина» отличаются тщательно разработанной композицией и богатым колоритом, лирическую интерпретацию историческая тема нашла в картине «Красная юрта» (1977).



206. Г. Рокчинский. Джангарчи Овла Эляев. 1969

Мастером исторической живописи показал себя в 70-х годах молодой художник Ю. Деев. В работе «Товарищ Ленин» (1974) дан запоминающийся образ тувинского арата, всматривающегося в фотографию В. И. Ленина на стене. Романтический характер носят пейзажи Деева, среди которых выделяется «Мой город». Успешно работает Деев как монументалист, создает вместе с архитектором В. Япрынцевым мемориал в Кызыле, вместе с Л. Спрыгиным исполняет чеканки на здании ДОСААФ, роспись в кафе «Молодежное».

Образ родины, труд и творчество тувинского народа определяют тематику и содержание картин и натюрмортов молодого живописца В. Ховалыга («На чайлаг», «Голубая Тува», «Тере-Хольская земля»).

Среди графических работ тувинских художников выделяются листы Л. Спрыгина, особенно серия его больших цветных линогравюр 1977 года, изображающих Туву, ее пейзажи, трудовые сцены в различные времена года. Ценный вклад в развитие тематического эстампа в Туве внес М. Петров, успешно работавший здесь в 60-е годы. Энергично включился в работу тувинского коллектива художников плакатист Ю. Кондратенко. Особенно удачны его плакаты, посвященные строительству БАМа.

Крупными творческими силами располагает коллектив художников Бурятской АССР. В 60-е — 70-е годы здесь продолжают успешно работать многие мастера, начавшие свой творческий путь в довоенный период. Среди них Р. Мэрдыеев, Г. Павлов, А. Тимин, А. Окладников.

Значительно возрастает творческая роль художников, окончивших в послевоенные годы высшие учебные заведения страны. Особенно большую активность в работе над тематической картиной проявляет Д. Дугаров. Сильные стороны его живописи раскрылись уже в первой крупной работе — картине «Дочери Бурятии», а также в «Портрете народного артиста СССР Л. Линховойна в роли Кончака» (1966—1967). Стремлением к лаконичной обобщенности, декоративной звучности отличается триптих Дугарова «Прошлое». Много работает художник и в области монументально-декоративного искусства, создает росписи, каменные мозаики, например композиции из цветных байкальских камней в Доме культуры колхоза имени Ц. Ранжурова Кяхтенского района (1968, соавторы А. Казанский, А. Хомяков), чеканные панно. Некоторые приемы монументальной живописи проникают в станковые картины Дугарова. Однако в 70-х годах он решительно возвращается к пленэрной живописи (илл. 209). Важный этап в творчестве художника составила работа над тематическими картинами («Даванский тоннель. Смена» и другие), а также портретами строителей БАМа.

Пейзажи Байкала составляют серию работ живописца А. Казанского. Закаленные нелегким трудом люди — герои его картины «Рыбаки Байкала» (1964—1967). Выразителен в этом полотне образ осеннего озера, вздымающего тяжелые черно-зеленые волны.

В искусстве портрета удачно проявил себя Ю. Чирков. Он создал портреты своих прославленных земляков: чемпиона Бурятии по стрельбе из лука Б. Бальчинова, чеканщика С. Санжиева, Героя Социалистического Труда Н. Л. Тогмитовой (илл. 213), поэтессы Ц.-Д. Дондовой и других современников. Параллельно Чирков развивает своеобразную серию исторических картин-портретов, посвященных людям старой Бурятии. Выделяется в этом ряду картина «Ламы. Старый мир» (1972—1973).

Одним из ведущих бурятских художников становится в 70-х годах С. Ринчинов. Специалист в области декоративно-прикладного искусства, свободно владеющий техникой гобелена, успешно пробовавший свои силы в искусстве витража, он все же ярче всего показал себя как мастер тематической картины и портрета. Признание получили его произведения: «Портрет поэта Н. Дамдинова», «Чабаны». Одним из самых выразительных является полотно «Тоонто» (илл. 211), утверждающее неразрывную связь бурятской семьи с родной землей.

Романтика стройки БАМа нашла отражение в тонких по живописи картинах молодой художницы А. Цыбиковой («Вечер в Гоуджеките», «Нижнеангарск. Нелетная погода»).

В бурятской графике наиболее ярким и интересным представляется творчество А. Сахаровской. В классику национальной культуры вошла серия ее линогравюр-иллюстраций к героическому эпосу «Гэсэр» (1966—1967). Их стилистика соответствует поэтиче-



207. С. Саая. Осень в верховьях Канги. 1972

скому строю сказания. От линогравюры художница переходит к литографии, которая полнее позволяет передать богатство светотени, пространственную глубину. Ее работы в этой технике живописны. Их композиция обычно включает в себя множество эпизодов, каждый из которых можно читать как увлекательный рассказ, как поэтическую новеллу. Основные темы графики Сахаровской — историческое прошлое и современная жизнь народа Бурятии (илл. 212).

Скульптура Бурятии развивается во взаимосвязи с декоративно-прикладным искусством (илл. 210), с традициями народного творчества в области резьбы по дереву (илл. 214). Ярче всего это раскрывается в работах Г. Васильева. Художник великолепно чувствует своеобразие дерева, подчеркивает его монолитную цельность компактной пластической формой, энергичной резьбой позволяет ощутить его твердость. Выразительны гладкая фактура его резных фигур, интенсивный, обычно темно-красный цвет. С большой экспрессией выявляет художник в композициях стремительное движение, напряжение борьбы («Укротитель коня», 1968).

Резьбой по дереву увлеченно занимается М. Эрдынеев. Его искусство еще более близко народной традиции. Учился он не в какой-либо школе, а у народ-

ных мастеров, и, как многие из них, он вырезает из дерева не только фигурки людей и животных, но и предметы бытового назначения: трубки для курения, посохи, сосуды.

Бурятия представляет собой республику, где богатейшие традиции народного творчества получают последовательное и естественное развитие в современной культуре. Особенно это касается области ювелирного искусства — создания украшений из серебра в сочетании с кораллами, сердоликом, лазуритом и другими камнями. Богатой фантазией, щедрой полихромией, торжественным великолепием форм отличаются лучшие изделия народных мастеров старшего поколения Д. Чагдурова, С. Санжиева, Г. Базарова и других. Их опыт перенимают более молодые художники.

С традициями народного искусства, кузнечного ремесла связана в Бурятии также чеканка по металлу, одним из самобытных мастеров которой является П. Намсараев.

Ведущая роль в изобразительном искусстве Якутской АССР принадлежит графическому эстампу. Еще в середине 50-х годов этого искусства не было на «карте культуры» нашей страны. А уже в середине



208. М. Хертек. Архар (Горный козел с детенышем). 1970-е гг.

60-х годов оно приобрело широкое признание. Неполных десяти лет хватило на то, чтобы были созданы эстетические ценности, обогатившие культуру Российской Федерации, оказавшие влияние на развитие графики у различных народностей Сибири и Дальнего Востока. Если в начале единственной техникой, к которой обращались якутские графики, была линогравюра, то позднее наряду с ней получили развитие офорт и литография. Кроме бытового жанра, с которого началось становление якутского эстампа в конце 50-х годов, в 60-х — 70-х годах более сложно и глубоко раскрываются возможности исторического и фольклорного жанров, получает выразительную образную трактовку военно-патриотическая тема.

Убедительное представление о характере якутской графики дает творчество ведущих ее мастеров.

Э. Сивцев создает серии черно-белых линогравюр — «За власть Советов» (1966—1967), «Якутские женщины» (1968), офортов — «Якутские национальные игры» (1969), литографий — «Ленин и Якутия» (1972). Поиски декоративной выразительности в линогравюрах, построенных на энергичном линейном ритме, на напряженных контрастах черных и белых пятен, на четкости силуэтов, сочетаются у Сивцева с глубиной психологических решений, значительностью социально-исторических обобщений, гражданским пафосом.

Поэтическая метафоричность образного строя, стремление к философскому осмыслению действитель-

ности и истории характеризуют графику В. Васильева. Всего за восемь лет своего творческого пути он создал вещи большой художественной ценности. Прежде всего это серия линогравюр «Новое и старое» (1965—1967). В этих листах сочетаются экспрессия и лаконизм, монументальность и живописность, строгая общность и точность дополняющих образную характеристику деталей. Запоминаются выделенное крупным планом, ярко освещенное, серьезное и строгое лицо якутской девушки-скрипачки, ее гибкие пальцы на струнах скрипки («Музыка», илл. 216) или руки женщины, как бы охраняющей невесомый шар электрической лампочки («Свет»). В дальнейшем язык графики Васильева усложняется. Это особенно заметно в серии ксилографий, созданных по мотивам народного эпоса «Ньургун Боотур стремительный» (1969), а также в литографиях «Портрет П. А. Ойунского», «Пропавший без вести» и «Моя дочь».

Творческий путь А. Мунхалова начинается с создания серии линогравюр «Мой Север» (1965). Материал для нее художник собирал в поездке по колымским районам Якутии, по оленеводческим хозяйствам на побережье Ледовитого океана. В листах серии найден искренний тон лирического повествования. Особенно выразительны листы «Тихий разговор», «Они слушают мир». Впоследствии тематика работ Мунхалова расширяется. Его интересуют история (ей посвящена героико-романтическая серия линогравюр «Гражданская война в Якутии»), современные проблемы борьбы за мир и коллизии политических столкновений, якутский национальный эпос-олонхо, стройки республики, нравственные и социальные проблемы современной жизни, ее духовные нити связей с прошлым (серия линогравюр «Думы о времени», 1974).

Свежестью образных решений, живописностью фактуры серебристо мерцающих литографий отличаются работы молодой якутской художницы М. Рахлеевой («Северянка», серия «Томпо»).

В якутской живописи 60-х годов ведущая роль принадлежит М. Лукину и А. Осипову. Романтическая приподнятость в сочетании с правдивостью живописного рассказа о жизни на Севере характеризует картины Лукина 60-х годов «В пути» и «Рыбаки Индигирки».

С поездки на Крайний Север, с внимательного изучения жизни, быта, характеров оленеводов нижнеколымских районов, охотников-чукчей, эвенов и эвенков начинается подъем в творчестве Осипова 60-х годов. Поэтичное восприятие художником народной жизни раскрывается в картине «Правление колхоза» (1967). Вехами в развитии тематической картины Якутии стали триптих «Седой Вилуй» (1968), картина «Строительство дома» (1972), большие триптихи «В краю предков» (1971), «На родной земле» (1975) и другие произведения Осипова. Особую ценность представляет творческий вклад этого мастера в развитие портрета середины 70-х годов, точнее — особого жанра группового портрета-картины, задуманной как эпическое повествование, отражающей целые пласты в истории национальной культуры, ее проблемы. К этому жанру принадлежат полотна Осипова «Народные писатели Якутии» (1974, илл. 215) и «Художники Бурятии» (1976).

Важное явление в культуре республики — творчество Э. Васильева, дарование которого раскрылось в се-



209. Д. Дугаров. Кочующие горы Умэнгови. 1977

редине 70-х годов. К лучшим произведениям художника можно отнести своеобразный исторический двойной портрет «Писатель Анемподист Софронов с отцом. 1912 год» (1977), изображающий якутского юношу и старика у стены деревянного сруба.

Скульптура Якутии — это прежде всего мелкая пластика, миниатюра, созданная в технике резьбы по мамонтовой кости. Это искусство имеет в республике давние традиции в народном творчестве. До уровня высокой профессиональной художественной культуры поднимается мастерство якутских косторезов, активно работающих в 60-е — 70-е годы. Среди них Т. Аммосов, С. Пестерев, С. Петров, Н. Амыдаев, К. Герасимов, Д. Ильин и другие. Систематически готовит скульпторов-резчиков Якутское художественное училище, и молодые мастера (например, Р. Петров) начинают рано и успешно участвовать в выставках.

Архитектура автономных республик РСФСР развивается в единстве с творческими тенденциями современного зодчества Советской России в целом.

Многие важнейшие объекты промышленного и гражданского характера на территории автономных республик, а также генеральные планы целого ряда столиц этих республик разработаны зодчими Москвы, Ленинграда, центральными проектными институтами.

К 1973 году авторским коллективом московских зодчих и инженеров под руководством архитектора Б. Рубаненко и инженера Р. Патеева был разработан генплан Набережных Челнов, который является одним из достижений современной архитектурной мысли (илл. 218). Строительство первой очереди, широко



210. А. Хомяков. Семейный хор. 1977



211. С. Ринчинов. Тоонто. 1971

развернувшееся в 70-х годах, дало образец создания компактного, цельного, гармонично развитого организма города, включающего в себя просторные жилые микрорайоны, ансамбль общегородского центра, парк, современные транспортные магистрали (шоссейные и скоростные трамвайные линии), обеспечивающие удобную связь с промышленной зоной и старой частью города.

Сочетание домов различной этажности (одноэтажные блоки и высотные 25-этажные башни) придает выразительность силуэту города, живописность его очертаниям, а ширина городских улиц, площадей, зеленых зон между домами вносит ощущение легкости, простора.

В архитектуре Набережных Челнов любая мелочь радует глаз эстетической полноценностью, заботой зодчих о благе человека. Примером могут служить усовершенствованные серии жилых домов сложной конфигурации, типовые проекты детских садов с бассейнами в интерьерах, четырехэтажные общежития в форме каре с просторными внутренними дворами, украшенными фонтанами и цветниками.

Другим примером интернационального творческого содружества в решении градостроительных задач может служить сооружение в 1967 году в столице Башкирии Уфе памятника народному герою Салавату Юлаеву по скульптурному проекту известного осетинского художника С. Тавасиева и архитектурному ре-

шению татарского зодчего И. Гайнутдинова (оба автора в это время работали в Москве и там выполняли монумент для Уфы). Конный бронзовый памятник, воздвигнутый на высоком, напоминающем по силуэту крутой утес гранитном пьедестале стал неотъемлемой частью городского ансамбля (илл. 220).

Вместе с тем на современном этапе идет активный рост местных творческих сил зодчих в автономных республиках. Среди разработанных ими проектов жилых домов и районов, культурных и административных центров, спортивных комплексов, театров, Дворцов культуры, учебных зданий, комбинатов бытового обслуживания и т. п. можно отметить немало удачных решений.

В Казани, например, наиболее значительными постройками современного периода явились стадион В. И. Ленина (1960, архитекторы П. Саначин, А. Споркус, инженер О. Берим), здание Татарского обкома КПСС на площади Свободы (1962, архитекторы П. Саначин, Г. Солдатов и др.), концертный зал консерватории (1967, архитектор М. Агишев и др.), здание цирка (1967—1969, архитектор Г. Пичуев и др.), многоэтажная гостиница «Татарстан» (1970, архитектор



212. А. Сахаровская. Стрельба из лука. Из серии «Сурхарбан». 1971

М. Агишев и др.), Дом бытовых услуг (1975, архитектор С. Галанина), Молодежный центр (1976, архитектор М. Хайруллин, *илл. 219*).

В Уфе построена гостиница «Россия» (1967, архитектор Э. Павлова и др.), разбит и застроен новый лесопарковый жилой район (1970, архитекторы Ф. Рехмуков, Н. Бормотов и др.), построены Дворец культуры нефтяников (1975, архитекторы М. Мазин, Ш. Аллахвердиев, В. Фирсов и др.), 11-этажное здание института «Башгипробiosisинтез» с двухэтажными крыльями (1973, архитектор В. Кондрашков).

В Ижевске вырос учебный корпус Механического института (1963, архитектор Б. Чичкин), построены Дом Советов (1965, архитектор В. Орлов), кинотеатр «Россия» (1967, архитектор Л. Шимаковский), закрытый демонстрационный каток (1971, архитектор В. Гуревич), аэровокзал (1975, архитектор А. Добровицкий), Дворец пионеров (архитектор Д. Калабин).

В Якутске построены аэровокзал (1963, архитектор Н. Суханов), широкоэкранный кинотеатр «Лена» (1965, архитекторы В. Петров, Е. Нестеров), учебный корпус Якутского университета (1967, архитекторы И. Бондарев, Э. Путинцев, Е. Нестеров).

Аналогичные проекты осуществляются по утвержденным генпланам во всех столицах и городах автономных республик, и повсюду творческая мысль архитекторов направлена на поиски лаконичных, ясных, экономных решений, на комплексное формирование городской среды, на максимальное обеспечение комфорта, удобства, улучшение отделки интерьеров. Большое внимание уделяется выразительности фасадов, разнообразию форм их пластического, монументально-живописного и орнаментального декора, системы ажурных ограждений, балконов и лоджий, полихромии в отделке стен. Все это в известном отношении является общим для архитектуры всех автономных республик РСФСР.

Другой круг задач, решаемых в архитектуре автономных республик, определяется специфическими условиями, особенностями экономического развития отдельной республики или региона, к которому она принадлежит, и связан с концентрацией внимания зодчих на местных, порою неповторимых в другом климате, в другой природной зоне, в другом ландшафте архитектурно-строительных объектах.

Особенно выделяются по своему значению и эстетическому уровню различные курортные объекты в автономных республиках на Северном Кавказе. Больших успехов достигли архитекторы Кабардино-Балкарии. Специальная проектная мастерская областного Совета по туризму (руководитель архитектор Р. Козырев) разработала в середине 70-х годов ряд планов общей застройки баз отдыха, туристских, санаторных комплексов. Примерами со вкусом оформленных, рационально спроектированных объектов могут служить турбаза «Избербаш», кемпинги, стартовый и финишный домики в Приэльбрусье и т. п.

Удачно решен архитектурный комплекс санатория «Нальчик» (1973, архитектор Л. Тимонина). Подчеркнутый ритм горизонталей в рисунке фасада главного корпуса, образуемых чередованием сплошных стеклянных стен и межэтажных перекрытий, вызывая ассоциации с горными уступами, способствует впечатлению спокойного равновесия и в то же время легкого



213. Ю. Чирков. Портрет Героя Социалистического Труда Н. Л. Тогмитовой. 1975

взлета вверх. Светло-серое здание гармонирует с окружающей природой. В его просторных интерьерах нашел широкое применение синтез искусств (мозаики С. Тер-Григоряна в бассейне, В. Замкова — в столовой и произведения других московских художников, оформлявших этот санаторий).

К различным формам «архитектуры отдыха» обращаются зодчие других северокавказских республик. Примером их успехов может служить оригинальный Дом охотника (1966) североосетинского архитектора З. Казбекова. Один из способных молодых архитекторов Чечено-Ингушетии Ш. Евлоев создал и осуществил ряд интересных проектов, разработанных с учетом широкого потока туристов, экскурсантов, отдыхающих (ресторан «Лайнер» в Грозном, 1970 и др.). В этой архитектуре есть своеобразный уклон в сторону национальной романтики (проект экспериментально-показательного поселка Новый Шарой).

Специфика архитектуры автономных республик в значительной мере определяется уникальностью промышленных объектов. В Чечено-Ингушетии, например, большое место занимает строительство производственных комплексов, связанных с добычей и переработкой нефти. Это строительство ведет специализированный институт СевкавНИПИнефть (главный архитектор В. Шевченко). Одна из лучших построек — информационно-вычислительный центр объединения Грознефть.

Еще более активно специализированное «нефтяное строительство» в Башкирской и Татарской АССР. Здесь речь идет не только о создании отдельных объ-



214. Э. Цыденов. Моя современница. 1975

ектов, но и о проектировании и застройке целых городов, возникших (или разросшихся) в нефтяных районах. Такими городами стали в Татарии Альметьевск, Лениногорск, Нижнекамск, в Башкирии — Салават. Активное участие в планировке и застройке города Салавата в 60-х годах принимал один из ведущих национальных архитекторов Башкирии Б. Калимуллин. В 70-е годы много сделал для монументально-декоративного оформления этого города молодой зодчий А. Семенов.

В республиках Поволжья видное место занимают такие объекты, как речные вокзалы, авторы которых стремятся найти в архитектурной форме и синтезе искусств выражение величия волжской речной магистрали. Образцом такого решения может служить речной вокзал в Казани (1962, архитектор И. Гайнутдинов, инженер В. Поляков, автор стенных росписей Ч. Ахмаров).

Специфика активно развиваемого сельского хозяйства в Нечерноземной зоне определила некоторые особенности сельской архитектуры в этой полосе. Татар-

ская АССР одной из первых в стране и Российской Федерации осуществила застройку экспериментально-показательного поселка Шапши — центральной усадьбы колхоза «Серп и молот» (1967—1970, архитекторы А. Бикчентаев, Х. Ихсанов, Е. Рязанов). Во второй половине 70-х годов в Татарии ускоренными темпами завершается застройка экспериментального райсельцентра Актамыш и центральной усадьбы совхоза «Гигант» поселка Новый. Цель этой застройки — внедрение в жизнь оптимальных решений задачи формирования эстетического облика современного села и рациональной структуры его жилых домов.

В Чувашии большое внимание уделяется архитектуре районных центров, поселков городского и сельского типа. Примерами могут служить проекты застройки экспериментального поселка Атлашево (архитектор А. Кузьмин) и микрорайона Южный в городе Алатыре (1972, архитектор Н. Краснов).

В Коми АССР интенсивную работу ведет институт ПечерНИПИнефть (главный архитектор П. Мурзин). Он руководит разработкой генпланов и застройкой рабочих поселков Сосногорск, Нижний Одес, Войвож, Нижняя Омра, архитектурным устройством Усинского нефтяного месторождения (1974), возведением здания ПечерНИПИнефть в Ухте. Большое внимание уделяется развитию и благоустройству северных промышленных центров республики, в частности Воркуты (главный архитектор Г. Ильяшенко). Много построено в самом Сыктывкаре и его окрестностях — комплекс зданий по улице Советской с поликлиникой, жилыми домами и кафе (1977, архитектор А. Куров и другие).

В Якутской АССР особое внимание уделяется архитектурному обновлению Крайнего Севера и созданию городов и поселков в районах разработки леса, добычи ценных ископаемых и т. п. Проект застройки города Тикси в устье Лены разработал архитектор В. Бекетов, он же автор проектов застройки ряда микрорайонов Якутска (1967—1974). Удачен проект поселка Айхал на алмазном месторождении (1964, архитектор Г. Гермогенев). В несколько измененном виде этот проект реализован в 70-х годах в строительстве жилого комплекса на месторождении Удачная, рассчитанного на 15 тысяч жителей.

Одним из самых молодых Союзов архитекторов автономных республик является Союз архитекторов Бурятской АССР, но именно в нем, как в капле воды, отражаются огромные потенциальные возможности роста современного национального зодчества. Этот коллектив состоит в основном из творческой молодежи. С большим энтузиазмом обратились молодые зодчие к разработке ряда уникальных объектов и комплексов. Среди таких объектов этнографический музей-заповедник под открытым небом в Березовке (1973, архитектор Ю. Банзаракцаев), гостиница «Интурист» в Сотниковой пяди близ Улан-Удэ (1971), турбаза на озере Байкал (1972), набережная и прибрежная зона города Селенгинска (1973—1975) работы первой бурятской женщины-архитектора Ц. Цыренжаповой, многие удачные проекты архитекторов А. Вампилова, В. Бельгаева, Д. Идымова, В. Итыгилова, Ю. Черкуна, А. Яковлева. Новую страницу в архитектуре Бурятии открывает проектирование и создание таких молодых городов на бурятском участке БАМа, как Северо-Байкальск и другие.



215. А. Осипов. Народные писатели Якутии. 1974

Располагая квалифицированными кадрами зодчих, получивших подготовку в вузах страны, плодотворно взаимодействуя с архитектурными центрами России и других братских республик, опираясь на мощную индустрию строительных материалов и современную прогрессивную технологию, архитектура автономных республик РСФСР ставит и решает те большие и ответственные задачи, которые определены планами капитального строительства и связаны с общим расцветом экономики и культуры народов Советской России в условиях развитого социализма.

В художественной культуре автономных областей и автономных округов довольно четко выявляются два основных пласта: профессиональное искусство и архитектура, с одной стороны, и традиционное местное народное творчество — с другой. При всем различии этих пластов художественной культуры они не изолированы друг от друга. Мотивы и образы народного творчества питают профессиональное искусство, выработанная в народном творчестве характерная национальная орнаментика проникает в профессиональное декоративно-прикладное и монументальное искусство. Так, например, традиционные мотивы адыгейского орнамента и народного ювелирного искусства с большим тактом и вкусом интерпретированы в формах декора интерьера магазина «Алмаз» в Майкопе; по мотивам орнаментики, характерной для народного творчества

нанайцев, ульчи и нивхи, созданы стенные росписи в клубе села Кондон, в Доме культуры села Верхний Нерген и в других зданиях Хабаровского края и Амурской области, национальные алтайские орнаменты богато использованы в декоре Дома культуры в Горно-Алтайске.

Профессиональное искусство в автономных областях и округах имеет разные, хотя и взаимосвязанные истоки. С одной стороны, это все то, что создано и создается для данной области или округа на темы из жизни этой народности и по мотивам местного народного творчества мастерами, здесь постоянно не проживающими: москвичами, ленинградцами, художниками краевых и областных центров, столиц соседних автономных республик. Исторически их деятельность началась раньше, предшествовала приезду сюда профессиональных художников для постоянной работы и формированию местных творческих коллективов. Определенная неравномерность культурного развития бывших окраин проявилась в том, что в некоторых автономных областях (Адыгейской, Карачаево-Черкесской, Хакасской, Горно-Алтайской) и в ряде автономных округов (например, в Таймырском, на территории которого находится такой крупный культурный центр, как Норильск) сложение местного профессионального искусства стало уже реальным фактом художественной жизни 60-х — 70-х годов. В других же национальных регионах местных кадров профессиональных, получивших специальное академическое образование



216. В. Васильев. Музыка. Из серии «Новое и старое». 1966

художников еще совсем нет или они еще малоактивны, и здесь первостепенную роль продолжают играть приезжие художники, творческая помощь, идущая из Москвы, краевых и областных центров. Это касается всех видов искусства, но особенно архитектуры и монументального искусства. Примером могут служить коллективные усилия зодчих Российской Федерации по формированию современного облика Майкопа, Черкаска, Абакана, Горно-Алтайска, Биробиджана и многих других городов, архитектура которых отражает общий уровень достижений современного зодчества РСФСР.

Среди значительных произведений монументального искусства, созданных для автономных областей, следует отметить памятник В. И. Ленину в Абакане (1970, московский скульптор Ю. Поммер), памятник В. И. Ленину в Биробиджане (1977, московский скульптор Л. Кербель). Проект памятника героям Великой Отечественной войны для Абакана создали красноярские скульпторы Ю. Ишханов и В. Зеленев, удачно связавшие рельефы с архитектурой мемориального сооружения, напоминающего по форме круглую хакасскую юрту.

Своеобразным прологом к истории становления станковой живописи, графики, скульптуры у малых народностей Севера и Дальнего Востока становится творчество художников, выступающих энтузиастами освоения местной национальной темы. Совершая длительные, далекие путешествия в районы Заполярья и другие области, эти художники, увлеченные своеобразной красотой местной природы, мужеством и трудолюбием оленеводов, охотников, пастухов, создают порт-

реты местных жителей, выявляя особенности их характера и этнического типажа, пишут картины, отражающие быт, труд, обычаи различных народов. Среди наиболее плодотворных примеров такой творческой работы можно выделить серию картин бытового жанра и живописных портретов, особенно детских, В. Игошева, посвященную людям Ханты-Мансийского национального округа, серию картин и этюдов архангельского художника Д. Свешникова о людях Ненецкого национального округа, ряд наделенных высокой поэтичностью полотен о тружениках Чукотского национального округа, особенно о женщинах чукчанках, ленинградского художника А. Яковлева. Число подобных примеров велико, ибо интерес советских художников, определяемый идеями и чувствами интернационального братства, к трудовой жизни, культурным традициям, творчеству народов нашей страны постоянен, а возможности поездок, вылетов в отдаленные районы, длительной творческой работы на местах в течение 60-х — 70-х годов значительно возросли. Произведения, созданные в результате таких поездок, нередко остаются в местных краеведческих музеях, домах культуры, «красных чумах», становятся экспонатами впервые организованных выставок, пробуждают интерес к изобразительному искусству (а затем и желание учиться этому искусству) у тех, кто сначала выступает в роли модели, портретируемого, прототипа обобщенного образа северянина или горца.

Особо надо подчеркнуть возрастающее внимание к жизни малых народов, интерес к национальной тематике со стороны художников, живущих в тех областных и краевых центрах, к которым территориально принадлежат автономные области и автономные округа. К примеру, своеобразие природы Горного Алтая, древняя культура, бытовой уклад, национальный тип алтайцев становятся объектом пристального внимания и вдохновенного творчества художников Барнаула, Бийска, всего Алтайского края. Многие красноярские художники принимают непосредственное участие в становлении различных видов искусства Хакасии, Эвенкии и других национальных районов края,



217. А. Тымнетагин. Резка жира. 1972



218. Коллектив зодчих под руководством Б. Рубаненко и инженера Р. Патеева. Набережные Челны. 1970-е гг.

причем осуществляется это участие в самых различных формах. Так, красноярский график В. Свалов в 60-х годах работал в соавторстве с молодым хакасским графиком В. Тодыковым над серией иллюстраций к хакасским народным пословицам и поговоркам, а красноярская художница декоративно-прикладного искусства Н. Касаткина создала изделия из меха по эвенкийским, ненецким, долганским мотивам.

Наряду с этим обширным кругом работ приезжих художников все большее значение для развития национальных культур приобретает деятельность выпускников художественных училищ и вузов, направляемых на постоянную работу в областной или окружной центр. Они создают профессиональный костяк постепенно формирующихся местных творческих коллективов. Как правило, эти коллективы складываются многонациональными по составу, с участием русских художников, иногда старожилов — уроженцев данной местности, иногда приехавших сюда впервые после учебы, а также из представителей молодой национальной творческой интеллигенции.

Приведем некоторые примеры, обращая первостепенное внимание на успехи ставших профессиональными художниками представителей коренных народностей бывших национальных окраин России. Сильный творческий коллектив сложился в 60-х — 70-х годах в Адыгее, где главное место в изобразительном искусстве принадлежит графике. Адыгейская графика, представленная творчеством таких самобытных масте-

ров, как Ф. Петуващ, Т. Кат, М. Тугуз, выделилась в масштабе юга Российской Федерации как яркое творческое явление. Выразительна выполненная в технике граттографии серия иллюстраций Петуваща к эпосу «Нарты». Широкий круг тем — от революции и гражданской войны в Адыгее до современности, а также лирические мотивы семейной и детской жизни — охватывают офорты и рисунки Тугуза. Эмоциональной наполненностью отличаются линогравюры Ката, например иллюстрации к поэтическим произведениям народного ашуга Цуга Теучежа. Среди произведений живописи свежестью красок, достоверностью передачи мотива и состояния природы привлекают пейзажи Г. Назаренко.

Хорошим вкусом, оригинальностью творческого мышления отмечены работы молодого театрального художника А. Резюкина, оформившего более 40 спектаклей адыгейской труппы на сцене Областного драматического театра имени А. С. Пушкина.

Продуктивно работают художники Майкопа (Д. Меретуков, Ф. Петуващ, Т. Манакьян и др.) в области монументально-декоративной живописи.

В искусстве Карачаево-Черкесии наиболее заметны достижения станковой живописи. Значительный вклад в ее развитие внес М. Чомаев, автор точных по образно-психологическим характеристикам портретов и картин («Мать», «Товарищи», «Тамада»).

О живописной культуре молодого карачаевского художника К. Хачирова свидетельствует его «Автопорт-



219. М. Хайруллин. Казанский молодежный центр. 1976

рет» (1977), раскрывающий богатый духовный мир художника и передающий национальные черты, особенности облика горца.

В искусстве Горно-Алтайской автономной области выделяются работы графика И. Ортоңулова, автора многих поэтичных линогравюр и рисунков — иллюстраций к книгам, выпущенным Алтайским книжным издательством. Хорошо зная быт, культуру, историю и фольклор алтайских народностей, Ортоңулов создает убедительные рисунки тушью, пером и кистью, а также гравюры на современные, исторические и сказочные темы, варьирует в своих композициях мотивы пейзажа, животного и растительного мира Горного Алтая.

В развитие профессионального изобразительного искусства Хакасской автономной области творческий вклад внес русский живописец А. Калинин, проработавший в городе Абакане более четверти века. Он создал ряд пейзажей-картин приподнято-романтического характера. В них воплощены эпический образ природы Хакасии, ее гордой красоты, необозримости, величия степей и гор, древности местной культуры: «Моя земля», «Тропы скотоводов», «В центре Азии», «Граница. Волки», «Золотая долина» (работы 1965—1973 гг.).

Яркой страницей в истории молодой национальной живописи стало рано оборвавшееся творчество пер-

вого художника хакаса М. Бурнакова. Художник проявил себя как способный, тонкий портретист, обладавший колористическим даром, автор серии выразительных портретов своих земляков: «Хакаска в национальном костюме», «Старик с трубкой (Дядя Еремей)», «Сестры» и другие. Часто бывая в родном улусе Усть-Гюль, Бурнаков хорошо знал быт, среду, трудовую жизнь хакасских скотоводов и умел отразить эту жизнь и природу края в правдивых и поэтичных картинах. Среди живописцев Хакасии следует также отметить Г. Хлебникова и В. Новоселова.

В интересное явление хакасской национальной культуры выросла на рубеже 60-х — 70-х годов графика молодого художника В. Тодыкова, создавшего после первой успешной работы с В. Сваловым ряд самостоятельных графических произведений на темы хакасского эпоса и народных сказок. Особенно богата серия по мотивам хакасского эпоса «Ах чибек Арыг» (1969). Героические сюжеты и драматические эпизоды эпоса тонко связаны с пейзажными мотивами, с любовно воспроизведенным предметным миром, характеризующим историческое прошлое. Художественная жизнь Абакана значительно активизировалась в связи с такими событиями, как строительство Саяно-Шушенской ГЭС, открытие музея-мемориала В. И. Ленина в селе Шушенском, а также в связи с приездами в Хакасию художников из Москвы, Красноярска, Кызыла.



220. С. Тавасиев, архитектор И. Гайнутдинов. Памятник Салавату Юлаеву. 1967. Уфа

Другой значительный очаг местной художественной культуры в Красноярском крае формируется в Таймырском (Долгано-Ненецком) автономном округе. Творческий коллектив здесь сосредоточен, однако, не в центре округа (Дудинке), а в молодом городе Норильске. Этот коллектив носит многонациональный по составу и многогранный по специальностям художников характер³⁰. В него входят архитекторы Е. Трушиньш, А. Шипков, В. Непокойчицкий, Л. Миненко, Г. Израилевич и другие, немало сделавшие для развития архитектуры этого заполярного города, для разработки своеобразных проектов жилых комплексов с закрытыми внутренними дворами, живописцы и графики Н. Лой, В. Попов, А. Шульжинский, мастера декоративно-прикладного искусства Л. Бачулоне (автор гобеленов и декоративных ковриков-панно из оленьего меха с металлическими украшениями), В. Перчун (резчик, автор оригинальных фигурных шашек народов Севера), В. Сурмава (мастер чеканки, успешно развивающий в Норильске традиции популярного в Грузии, на его родине, искусства). Основные темы эстампов и акварелей, с которыми художники Норильска чаще всего выступают на зональных сибирских выставках, почерпнуты из жизни металлургов, речников, оленеводов Таймыра. Характерны в этом плане основанные на внимательном изучении натуры акварели и живописные этюды Н. Лоя, работавшего в Но-

рильске в 60-х — начале 70-х годов («Полярная метеостанция», «В ледовой обстановке», «Вертолеты»).

В зарождающемся национальном профессиональном искусстве Таймырского автономного округа заметную роль играет творчество графика Б. Молчанова, выходца из долганской народности. В его гравюрах привлекают теплота и непосредственность повествования о жизни оленеводов. Не чужда его работам и тонкая декоративная стилизация. Такова лирическая композиция «Два бригадира» (1968), где образы друзей эмоционально связаны с пейзажем летней тундры.

Профессиональное искусство Эвенкийского автономного округа представлено творчеством графика Р. Пикуннова, который (так же, как Молчанов) оставался до последнего времени единственным известным художником среди молодой эвенкийской интеллигенции. Его линогравюры 1967 года «Весенний мотив», «Кунгаинта» (по мотивам эвенкийской сказки) отличаются уверенной композицией, связывающей в единое образное и декоративное целое пейзажные мотивы, изображения людей и оленей. Тонким лиризмом отмечен образ девушки, обнимающей за шею олененка, — эвенкийская сказочная параллель русской Аленушке. Во всех графических листах Пикуннова очень выразителен лесной пейзаж — образ тайги со стройными вертикальными соснами, пушистыми елями, гибкими стеблями цветов. В нижней части каждая гравюра как бы

подчеркнута горизонтальной полоской геометрического орнамента, напоминающей декоративную вышивку бисером по низу меховой шубки или по обшлагам эвенкийских унт.

Пикунов — один из выпускников созданного в 1960 году художественно-графического факультета Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена, который развивает на современном этапе традиции Института народов Севера, являясь его прямым наследником. Среди воспитанников этого Института 60-х — 70-х годов ненцы О. Боровая, С. Ледков, манси С. Путилова, Н. Храмцова, И. Зеленин, ханты Н. Корилов, Л. Лазарева, коми из Ненецкого автономного округа В. Канев, селькупка (остячка) Н. Тобольжина, нанайцы В. Дигор, Л. Пассар, чукчанка Л. Мельникова, эскимоска Л. Аяутка, эвенки Е. Сафронов, В. Панкагир и другие.

Профессиональные художники, представители малых народностей Российской Федерации, все успешнее выступают на крупных зональных и республиканских выставках 60-х — 70-х годов. Как пример можно назвать нанайского живописца А. Бельды — автора картин «Сдача пушнины», «Портрет Гейкера Комбока — проводника В. К. Арсеньева», «Портрет писателя Г. Ходжера», «Портрет матери». Ученик Б. Иогансона, он проявляет уверенное мастерство в искусстве живописного портрета. Другой характерный пример — творчество А. Дятала, чья картина «Говорит Москва. Слушают ульчи» (1964) знаменовала собой рождение профессиональной живописи у этой маленькой народности Дальнего Востока. Начало ногайской живописи связано с творчеством С. Батырова. Его картины «Рождение (Золотое руно)», «Пекут хлеб» и другие отличаются лирической теплотой, поэтическим восприятием быта родного ногайского аула, особой одухотворенностью анималистического жанра.

Если профессиональное искусство у названных народностей России в рассматриваемый период только зарождается и представлено творчеством нередко первых национальных художников, получивших специальное образование, то огромный мир народного творчества включает в себя целые пласты различных высокоразвитых видов искусства и традиционных форм художественной деятельности. Сюда относятся прославленная резьба и гравировка по моржовой кости чукчей и эскимосов; разнообразные формы меховой мозаики, художественного шитья из оленьего меха, вышивки бисером, которые имеют широкое распространение в народном творчестве ненцев, ханты, манси, саамов, селькупов, нганасанов и других северян; изделия из бересты и резьба по дереву эвенков, манси; войлочные ковры алтайских народностей, производство которых сосредоточено в Кош-Агачинском районе Горно-Алтайской области; ювелирное искусство бурят Агинского и Усть-Ордынского округов, составляющее единое стилевое целое с творчеством народных мастеров-ювелиров Бурятской АССР; художественная

обработка металлов и редчайшее искусство плетения циновки у адыгов и другие.

В традиционных формах народного творчества трудно выявить какие-либо новые, особые черты, принципиально отличающие искусство 60-х — 70-х годов от предшествующих десятилетий. Новым является повышенное общественное внимание к ценностям народного творчества, к нуждам народных промыслов. В 1976 году была присуждена Государственная премия РСФСР имени И. Е. Репина мастерам резьбы и гравировки по кости из Чукотского автономного округа И. Сейгутегину, Г. Тынатваль, В. Емрыкаину и В. Эмкуль. Эта премия — признание достижений искусства чукчей и эскимосов, признание их творческого опыта, накопленного на протяжении десятилетий, а также ценности художественных традиций, которые в 70-х годах осваивает, обучаясь у старших мастеров, и развивает молодежь. Художественная летопись возрожденной Чукотки, запечатленная в тонко подцветочных гравюрах на моржовых клыках, находит продолжение в 60-е — 70-е годы в таких произведениях, как «Моя Чукотка» В. Эмкуль, «В тундре» и «Охота на кита» Л. Теютиной, «На Чукотке» М. Гемауге, «В чукотском поселке» Е. Янку. Современность и фольклор, наблюдательность и фантазия причудливо переплетаются в этих композициях. Лучшие традиции чукотско-эскимосской фигурной резьбы получают развитие в работах таких скульпторов, как Туккай («Оленья упряжка», «Приручение оленей»), Хуват, Хухутан, Л. Никитин («Бельки», «Бодливый олененок» и др.), А. Тымнетагин («Резка жира», *илл. 217*).

Важными центрами народных промыслов становятся мастерские и цехи местного декоративно-прикладного искусства. В 60-х — 70-х годах опыт создания таких мастерских, восходящий еще к довоенному периоду, расширился, распространился на многие национальные районы и различные виды искусства. Например, созданная при Нацпедучилище в Салехарде мастерская под руководством А. Горбункова, тонкого знатока искусства народов Севера, значительно способствовала расцвету ненецкого художественного шитья и украшений. Цехи прикладного искусства в селениях Болонь, Булава, Дада Хабаровского края объединили мастериц ковроделия и шитья одежды, украшенной национальным орнаментом, из народностей ульчи, нанайцев и нивхов (О. Росугбу, Т. Дякул, Б. Бельды и др.).

Произведения народного искусства автономных округов Российской Федерации заняли достойное место во многих музеях страны. Большая экспозиция костюмов и художественных изделий из меха жителей Малоземельской и Большеземельской тундры (ненцев, энцев и др.) развернута, например, в новом здании Архангельского художественного музея. Творчество всех народов Советской России приобретает все более благоприятные условия для развития и все возрастающее значение в культурной жизни республики.

ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Развитие украинского искусства в 60-е — 70-е годы протекало в русле идейных и стилистических исканий всего советского искусства. Однако оно имело и свои особенности, обусловленные упрочением связи художников с жизнью республики, освоением новых пластов художественного наследия, своеобразием молодых дарований, появившихся в это время.

Украинские мастера сказали свое слово в раскрытии образа В. И. Ленина, в отображении романтики гражданской войны и передаче героического пафоса Великой Отечественной войны. Тематика украинского искусства во многом определялась выставками, посвященными Т. Г. Шевченко, Лесе Украинке, а также выставками-отчетами о работе украинских художников на стройках девятой пятилетки.

Приметой украинского искусства является развитие всех его видов и жанров, всех старых и новых техник, активные поиски новых средств выражения. Усилилось взаимообогащение национальных культур. Более глубоко стали интерпретироваться прогрессивные национальные художественные традиции. Весьма ценен факт расширения круга традиций в целом, в том числе приобщения к народным началам. Однако обращение к изобразительному фольклору порой приводило к стилизаторству, приобретающему легковесный лубочный характер.

Значительное распространение получили произведения, свидетельствующие о стремлении художников глубже проникнуть в смысл важных сторон окружающей жизни. Отсюда определенная философичность художественных образов, реалистическая символика, метафорическая емкость живописно-пластического языка, усиление лирического начала в пейзаже и портрете, повышение декоративности монументальных живописных композиций и цветной гравюры, изысканность и утонченность самой техники исполнения.

Все более существенную роль в искусстве начинают играть монументальные формы. Монументальная живопись, скульптура прочнее связываются с практикой градостроительства, с повседневной жизнью общества.

Развитие и укрепление материально-технической базы художественной промышленности, усиление внимания к художественным промыслам, а также под-

держка и стимулирование различных форм народного творчества способствовали заметному подъему декоративно-прикладного искусства.

Опираясь на растущую мощь строительной индустрии, бурно развивается архитектурное творчество украинского народа. Успешно внедряются самые современные принципы градостроительства (особенно при сооружении новых городов). Появляются новые типы решений в жилищном строительстве, в сооружении общественных зданий, в промышленной архитектуре. На более высоком уровне решаются проблемы синтеза архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

В украинской живописи рассматриваемого времени ясно ощущается преемственность с предыдущим периодом, в то же время ей присущи существенные отличия и в содержании, и в стилистике, и в эмоциональной окраске. Как и во всем изобразительном искусстве, в живописи отчетливо проявилось стремление к широкому охвату действительности, к значительным обобщениям, к живому заинтересованному отклику на главные проблемы современности. Уровень достижений украинских живописцев часто определяли полотна, проникнутые философскими раздумьями о времени, изображающие значительные человеческие характеры, приподнято, в романтической окраске трактуемые героические страницы истории. Изменились соотношения жанров живописи, значительно обновился весь арсенал пластических выразительных средств.

В 60-е — 70-е годы увеличился удельный вес монументальной и монументально-декоративной живописи, она все чаще вступает во взаимодействие с архитектурой, декоративно-прикладным искусством, скульптурой. Стремление увеличить временную емкость картины вызвало распространение в живописи форм триптиха и других многочастных композиций (диптих, полиптих, серия). Именно в такого рода работах особенно заметно влияние монументального искусства. Заимствуя его стилистику и характер композиционных решений, а часто и аллегоричность изображения, станковая живопись, хотя и достигала определенной



221. В. Микита. Ягненок. 1969

содержательной и временной масштабности, но подчас страдала обеднением выразительных средств, схематизацией изображения, одноплановостью эмоциональной и психологической характеристики.

Ведущее место в станковой живописи по-прежнему занимает сюжетно-тематическая картина, в которой развернутая повествовательность все чаще уступает место подчеркнутой выразительности пластически весомой детали, гармоничного, драматизированного или откровенно декоративного колорита. Существенное значение в картине приобретают элементы портрета, пейзажа, натюрморта. С другой стороны, сами по себе эти жанры обнаруживают явную тенденцию к программности, тематичности, ассоциативной емкости, когда портрет перерастает порою в сюжетно-тематическую картину, пейзаж наполняется глубокими раздумьями о судьбах родной земли, о мире, натюрморт становится своеобразной формой выражения определенных мировоззренческих идей.

Заметное расширение круга используемых традиций, в частности обращение к народному искусству, к советской классике, способствует более целостному и органичному использованию специфических средств живописи, расширению ее эмоционального диапазона.

Главенствующее значение приобрела в украинской живописи тема современности. К ней обращается почти каждый художник. В ее трактовке нельзя не заметить сюжетного многообразия, тонкости и проникновенности личностного восприятия окружающей жизни, обостренного ощущения ее драматического напряжения, поэзии и красоты.

Убедительным примером поисков поэтической содержательности в решении современной темы может служить картина А. Хмельницкого «Нехожеными тропами» (1963). Сюжетная новизна, композиционная выразительность построения, сдержанная гармония суровых сине-фиолетовых и охристых тонов обуславливают романтическую эмоциональную окраску полотна, помогают достичь лирической взволнованности и духовной наполненности художественного обра-

за. В том же эмоциональном ключе решаются жанровые полотна Б. Вакса «На целине» и В. Югая «Дорогой юности».

Весьма показательна для развития украинского искусства эволюция творчества Т. Яблонской. В поисках философской содержательности и емкости художественного образа, а также ритмической и декоративной выразительности картины она обращается к традициям народной живописи. Ее привлекают традиционные украинские обычаи многоцветьем народного костюма и убранства. В картине «Вместе с отцом» (1962) простой жанровый мотив обретает особое лирико-эпическое звучание благодаря тонко прочувствованному цветовому и пластическому ритму двух фигур на первом плане и их отношению к декоративно решенному второму плану.

Вслед за этим произведением логичным представляется появление во второй половине 60-х годов несколько необычных, как для автора, так и для всей украинской живописи, картин «Май», «Лето», «Невеста», «Обрученные», «Колыбель». Декоративно упрощенное решение образа человека, лапидарная трактовка окружающего предметного мира, лубочная красочность открытого цвета — все это сочетается в названных полотнах с профессиональной выверенностью композиции и тонкостью пластического и цветового ритма. Являясь существенным этапом в индивидуальном развитии живописца, эти работы утверждают тенденцию активного использования принципов народного искусства, поисков национально-характерного образа.

К концу 60-х годов в творчестве Яблонской определяется новый перелом. Преодолев известную схематичность образа и открытую декларативность ориентации на народные образцы, она создает современные по мысли, эмоциональной окраске и пластическим средствам выражения картины, в основе которых лежат никогда не стареющие нравственные проблемы, раздумья над жизнью. Неумолимое течение жизни и торжество в ней молодости, здоровое народное мироощущение отличают картины «Жизнь идет», «Юность», «Безымянные высоты», «Лен».

Сквозь общий идиллический эмоциональный строй картины «Лен» (1977, илл. 222) явственно проступает тема нерасторжимой связи человека с родной землей его духовной слитности с отчим краем. Акцентированная и первопланым расположением, и цветом женская фигура как бы обволакивается маревом приглушенных блекло-желтых, коричневатых и сине-зеленых тонов, от нее ритмическими волнами уходит к высокой линии горизонта поле. Общим замыслом объясняется и выбор сюжета, характерного для мест, где родилась художница (Смоленщина), и нежный тип белокурой молодой женщины, ее неяркий но пластически выразительный народный костюм, настроение просветленной умиротворенности на лице; замысел продиктовал и ориентацию на традиционный для русской живописи крестьянский жанр (Венецианов, Серебрякова).

Необычно для художницы небольшое полотно «Вечер. Старая Флоренция» (1974). В нем использованы выразительные возможности нескольких жанров (портрет, пейзаж, интерьер) для создания проникнутого настроениями раздумий значительного художественного образа, утверждающего непреходящую цен-





223. В. Задорожный. На месте прошедших боев. 1965

ность и неподвластность времени великих творений прошлого, их значение для человека наших дней.

Опираясь на народную декоративную традицию, ищут в своих произведениях более глубокую смысловую и живописную выразительность В. Зарецкий, В. Микита, Т. Голембиевская. В картинах «Выборка льна. Портрет звеньевой П. Сыроватко» и «На собрании» Зарецкий дает портретный образ в жанровом плане. В полотне «Девушки», наоборот, жанровый мотив решается в виде группового портрета. Весомые, обильно заполненные предметной живописью холсты Микиты («Ягненок», илл. 221, «Новость», «Свозят сено») утверждают народные представления о жизни и труде, об извечных моральных устоях человеческого бытия. Полотна Голембиевской («Украинские куманцы», «С высокой наградой», «Урожай») привлекают ярким народным мотивом (подсмотренным чаще всего в Карпатах), восторженностью мироощущения художницы, широтой и материальностью живописи.

Традиционная для украинского искусства тема родной земли, жизни и труда на ней приобретает все более глубокий смысл. А. Сафаргаллин в полотне «Запрягайте, хлопцы, коней...» (1970) раскрывает новый, отвечающий времени характер труда сельских механизаторов. М. Чепик в диптихе «Хлеборобы» (1971) стремится показать колоссальные изменения, происшедшие на селе за годы Советской власти.

Современную тенденцию в решении сельской темы хорошо иллюстрирует картина Г. Нечипоренко «На рубеже» (1970). Смело сочетая звонкие цветовые отношения золотистого жнивья, красных тракторов и черных полос свежеспаханной земли, художник убедительно передает напряженность осенних полевых работ. Фигуры колхозников, хотя и не занимают центрального места, играют существенную пластическую роль, определяя значительность содержания.

Полемически заостренной, сознательно ориентированной на искусство «сурового стиля» воспринимается картина В. Задорожного «На месте прошедших боев» (1965, илл. 223). Фризоподобным рельефом на фоне желтого осеннего поля изображены колхозники, земляки автора. Группы их образуют ритмически объединенное целое. Обобщенность трактовки фигур и условность живописи с преобладанием сдержанных бело-розовых, золотисто-коричневых и черных тонов определили убедительность монументализированных образов наших современников и их прочной связи с родной землей. Своим образным строем и стилистикой картина Задорожного оказала заметное воздействие на развитие украинской станковой живописи.

Теснее становятся в 60-е — 70-е годы связи живописцев с трудовыми коллективами различных предприятий истроек. Появляется и больше произведений, посвященных труду индустриальных рабочих. Полотно «Рабочее утро» М. Бельского подкупает поэтической передачей утренней свежести, нежной туманной дымки, обволакивающей фигуры идущих рабочих. Его же картина «Металлурги Донбаса» привлекает яркой декоративностью. Непринужденность и художественная выразительность трактовки производственного мотива характерны для динамичных холстов днепропетровского живописца А. Ткача и по-жанровому уравновешенных картин харьковчанина В. Богданова.

Для поисков современного решения индустриальной темы показательной является картина В. Хитрикова «Творчество» (1970), изображающая группу производственников большого современного цеха. Переключаясь стилистикой с некоторыми полотнами начала 50-х годов, она с жизненной достоверностью передает возросший интеллектуальный уровень современного рабочего.

При решении темы труда наметились как бы две тенденции: одни картины приближаются к групповому портрету, в других — существенную роль играет пей-



224. Т. Голембиевская. Бессмертие. 1973

заж, а человеческие фигуры выглядят стаффажем. Но и в том, и в другом случае авторам удастся достичь звучания, передающего величие созидательной работы и красоту преображаемого руками человека мира. Это отличает, в частности, лирическое по характеру образа полотно В. Реунова «Строители» (1972), эпическое изображение Г. Чернявского «Строится девятая Криворожская» (1974—1975), наполненную драматическими интонациями картину И. Григорьева «Стройка» (1976).

Стремление к документальной убедительности рассказа и портретной характеристике человека труда свойственно полотнам «Бригада Героя Социалистического Труда М. Мамай» В. Черникова и «Бригада коммунистического труда Ф. Амелина» В. Кузнецова. Форма группового портрета лежит в основе и таких композиций, как «Рабочая династия» Д. Шостака и «Смена» Г. Мегмедова.

Сюжетно-тематические границы живописи двух последних десятилетий расширились за счет более часто-

го обращения к военно-патриотической тематике, к повседневным делам Советской Армии, милиции. Ряд полотен этого плана примечателен лаконизмом и экспрессией выражения, суровой сдержанностью рассказа.

Подчеркнутой собранностью и сдержанностью сочетаний серо-синих и коричневых тонов отличается картина В. Власова «Пограничники». Жанровое начало лежит в основе полотен В. Рыжих «Реликвии Бреста», Г. Неледвы «Матросы учатся», Н. Стороженко «Березка». Особенно характерна для 60-х годов картина Рыжих, написанная в духе «сурового стиля». Красноречивые реликвии в призрачном свете музейной витрины выступают в этом произведении священным напоминанием о героическом подвиге отцов.

Отдельную тематическую группу представляют полотна, в которых скорбная память о драматическом прошлом составляет главное содержание. Такие произведения, как «Никто не забыт» Н. Марченко, «Бессмертие» Т. Голембиевской (илл. 224), «Матери ждут... 1945, 1946 год» В. Гурина, пронизаны чувством



225. В. Шаталин. Собирались отряды юных бойцов. 1969—1970

неизбывной боли, образ в них приобретает трагическое звучание.

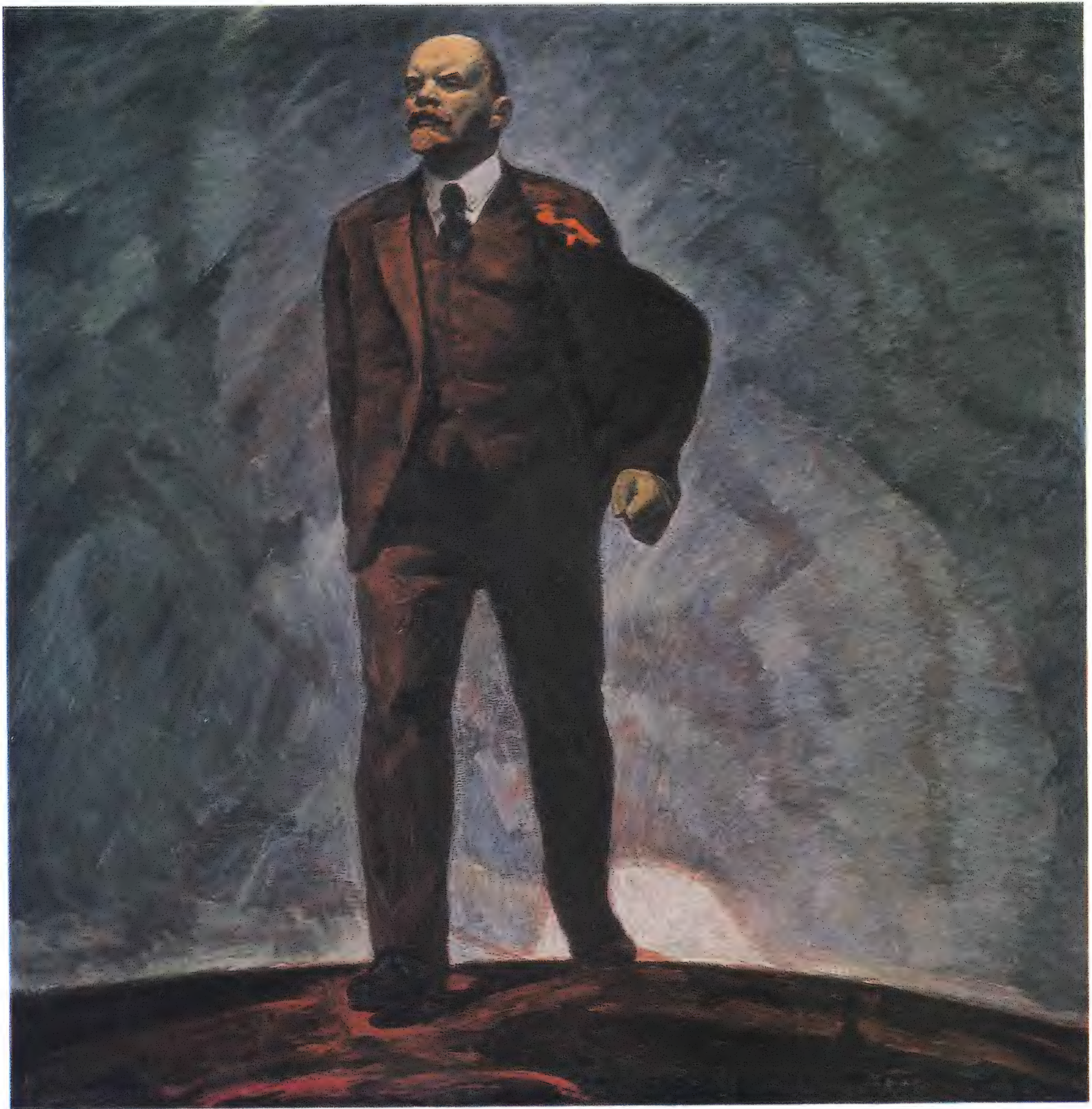
Успешно развивалась в 60-е — 70-е годы историческая картина. Неизменной оставалась в ней тема революции и гражданской войны, включающая в себя часто образ В. И. Ленина. Ее решение характерно богатой эмоциональной окраской исторического мотива, романтической приподнятостью, использованием широкого круга художественных традиций.

Последовательно и результативно работал в этом направлении М. Божий. Его картина «В. И. Ленин» (1959—1961) подкупает задушевностью рассказа, изысканностью серебристо-белого с розовым колорита, проникновенно-лирической интонацией. В следующих работах художник ставит своей задачей раскрыть интернациональное значение деятельности В. И. Ленина. В картине «Двадцатый век» (1964—1967, *илл.* 226) он придает фигуре Ильича символический характер, изображая его энергично шагающим по объятной грозowymi вспышками планете. Условность замысла сочетается в этом полотне с реалистической трактовкой самого образа вождя. Продолжая работать над образом В. И. Ленина, Божий как бы развивает наметившиеся

в предыдущих двух полотнах аспекты. В картине «Новое время» (1969) он создает аллегорию, в основе которой лежит мысль о новом времени, начавшемся с воплощения в жизнь ленинских предначертаний. В небольшом полотне «Аппассионата» (1973—1975) художник продолжает линию первой картины: Ильич изображен в кресле на балконе, погруженный в величественные звуки музыки Бетховена, а за ним в сверкании огней высятся промышленные сооружения — его мечта об индустриальном преобразении Родины.

Стремление использовать исторический материал для создания по существу своему современного образа, как и попытки соединить на полотне реальное и воображаемое, представляются характерными для современных поисков украинских художников и свидетельствуют об их желании усилить гражданское звучание и эстетическую действенность произведения.

В картинах, посвященных революции и гражданской войне, сильнее и ярче звучат романтические ноты, в образе В. И. Ленина раскрываются черты трибуна: энергия, воля, решительность, кровная связь с народом. Яркой иллюстрацией этого могут быть картины К. Филатова «Красная площадь» (1965) и



226. М. Божий. Двадцатый век. 1964—1967



227. В. Токарев. Комиссар. 1967

«В. И. Ленин» (1970). В первой Владимир Ильич предстает создателем и вдохновителем Красной Армии. Вторая посвящена теме неразрывной связи вождя с рабочим классом.

Романтический пафос, былинная напевность, убедительность рассказа в картинах, посвященных событиям гражданской войны, достигаются творческим использованием традиций искусства первых послереволюционных лет, что помогает художникам воссоздать атмосферу той героической эпохи (илл. 225). Полотно В. Шаталина «Земля» воспринимается как баллада о первых днях нового мира. Картина В. Полтавца «Красные казаки» продолжает национальную традицию батального жанра. Образы красных казаков, прославившихся в борьбе с деникинцами, белополяками, петлюровцами, пожалуй, впервые нашли столь яркое романтическое воплощение в украинской живописи.

Заметным явлением в развитии исторического жанра, а может быть, и всей тематической картины были

произведения В. Токарева «Комиссар», «Тачанка», «Октябрь на рабочей окраине». Экспрессивной композицией, декоративным цветом, смелым использованием элементов стилистики искусства гражданской войны художник убедительно передает драматическую напряженность тех дней, неистовое кипение страстей, глубину человеческих характеров. В картине «Комиссар» (1967, илл. 227) автор достигает остроагитационного звучания темы, сообщает образу выступающего комиссара значительность, «одухотворенность высокой идеей... партийную страстность и убежденность», а всему полотну — публицистичность³¹.

Современной духовной жизни социалистического общества отвечает обращение живописцев к сюжетам из истории советского общества, стремление их заново осмыслить путь, пройденный страной, показать этапы формирования социалистического образа жизни, становления советского человека. В одних полотнах ударе-ние сделано на остроте нравственно-психологических



228. А. Наседкин. Продотряд. 1967

столкновений (А. Наседкин. «Продотряд», *илл.* 228; В. Гурин. «В колхоз»), в других отражены положительные сдвиги в жизни советского села (А. Туранский. «Шаг века»; В. Токарев. «Первые механизаторы») или показаны победы народа в индустриальном строительстве (М. Хмелько. «Открытие Днепрогеса»). Но, пожалуй, самой интересной является попытка дать обобщенный образ людей нового мира, сделанная Ю. Сиротенко в картине «Новые хозяева» (1969—1971). За столом президиума изображены рабочий в кожаной тужурке с листками в закрученной руке, крестьянин с красным бантом на серой блузе, женщина в косынке и накинутом на плечи платке. Это собрался комитет бедноты. Речь на собрании, очевидно, идет о делах жизненно важных и неотложных. Приглушенный серовато-красно-коричневый колорит картины передает и романтическую приподнятость, и важность нелегких дел, выпавших на долю

изображенных людей. Сдержанные, суровые фигуры воспринимаются как воплощение новых социальных сил, на которые была возложена нелегкая, но почетная миссия — строить новое общество.

События Великой Отечественной войны составляют второе большое тематическое направление в украинской исторической живописи. Искренняя правда о человеке на войне, всепобеждающая поэзия простого человеческого чувства — характерные черты картин А. Константинопольского «На рассвете» (*илл.* 229), Г. Крыжевского «Медсанбат», Г. Мелихова «Фронтальная весна». Главное в них — это проникновенная передача чувств, испытываемых людьми в трудное время. Среди полотен, глубоко выражающих тенденцию лирического воссоздания событий военных лет, выделяется картина А. Сафаргалова «Медсестра» (*илл.* 230).

Обращаясь к остродраматическим и трагедийным ситуациям, украинские художники достигают боль-



229. А. Константинопольский. На рассвете. 1960—1961

шой образной силы в отображении военного времени («Выстояли» В. Пузырькова, «В оккупации» К. Ломыкина, «Отцы наши» и «Опаленное детство» Г. Васецкого, «Думы матерей» Н. Марченко).

Полотна А. Пламеницкого «Незабываемое. 1943-й год» (1963) и А. Хмельницкого «Во имя жизни» (1967, *илл. 231*) раскрывают в двух аспектах драматическую тему. В первом представлена сцена неизбывного человеческого горя: у заснеженного порога потрепанной войной избышки женщину настигло страшное сообщение с фронта о смерти близкого человека. Этой сцене художник придает звучание возвышенной человеческой трагедии: окаменевшая фигура с широко раскрытыми глазами, холодный сине-серый колорит, теплящийся свет коптилки в заклеен-

ном крест-накрест окне, еле проступающая полоска зари на тяжелом синем небе... Вторую картину А. Хмельницкого отличает эпический строй образа. Это — баллада о бойце, его безвременной гибели, его горячей любви к жизни. В предсмертном порыве герой обнимает загрубелыми руками родную теплую коричневую землю. Красивое лицо еще не тронула смерть, склонившиеся над ним головки цветущих подсолнухов горят языками вечного огня. Художник создал символический образ, воспевающий высокую миссию советского солдата, отдавшего жизнь во имя прекрасного будущего.

В 70-е годы тема Великой Отечественной войны заняла еще более значительное, чем в 60-е годы, место в украинском искусстве, превратилась, по существу, в главную тему исторической живописи. Современное ее решение убедительно иллюстрирует картина В. Одайника «Ватутинцы» (1975). Она несколько необычна для автора, склонного к подчеркнутой декоративности колористического строя. Композиционным построением, серо-коричневым общим тоном, тщательной моделировкой фигур и предметов, психологической выразительностью образов Одайник утверждает ценность отображения жизненно мотивированных ситуаций, точной детали, естественности цвета.

Среди произведений, посвященных Великой Отечественной войне, примечательны полотна «Идет война народная» А. Артамонова (1975) и «Партизаны» В. Чеканюка (1975). В первом — тема получила эпическое толкование. Динамически скомпонованная линия партизанской колонны, движущейся в глубь полотна, коричневато-зеленоватые тона общего колорита хорошо подчеркивают массовость движения, напряжение и остроту момента. Произведение Чеканюка отличается необычная для него яркая декоративность.



230. А. Сафаргалин. Медсестра. 1965



231. А. Хмельницкий. Во имя жизни. 1967

Уверенное движение партизан в багряно-красном осеннем лесу определяет напевность картины, ее мажорный строй.

Большое место в исторической живописи заняла традиционная для украинского искусства тема жизни и творчества Т. Г. Шевченко. Во многих полотнах она осмысливается глубоко и многосторонне. В картинах первой половины 60-х годов К. Филатова («Т. Г. Шевченко в ссылке»), В. Югая («В свободную минуту», «Единая судьба»), Г. Мелихова («Возвращение Т. Шевченко из ссылки») великий Кобзарь предстает влюбленным в жизнь, сердечным и искренним. В образе Шевченко художники открыли черты, обогатившие представление о нем. Новые грани раскрываются и в картине В. Патыка «Т. Г. Шевченко на родине».

В произведениях, навеянных творчеством Шевченко, литературный образ дает толчок фантазии живописца, вдохновляя его на решение, связанное сложными ассоциациями с литературной первоосновой. Пример тому триптихи В. Задорожного («Песня Кобзаря») и А. Каца («Кобзарь»), картина Г. Бельцова «Оксана», М. Дерегуса «Перебендя».

В связи с теми или иными событиями в духовной жизни советского общества на первый план в украинской живописи выдвигалась то одна, то другая историческая тема. Но революционное прошлое народа и подвиг его в борьбе за свободу Отчизны все время оставались в поле зрения живописцев. Картина И. Гуторова «Союз борьбы и дружбы» (1969) свидетельствовала и о расширении круга исторической тематики,



232. М. Антончик. Хозяин родной земли Дважды Герой Социалистического Труда Ф. Желюк. 1975



233. С. Григорьев. Портрет Петра Панча. 1967

и об оригинальном живописном решении. Обратившись к деятельности петербургского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса» во главе с молодым В. И. Лениным, художник создает образ, созвучный революционной рабочей поэзии конца XIX — начала XX века, исполненный бодрости, подъема молодых сил, страстного жизнеутверждения.

Страницы далекого прошлого украинского народа привлекали внимание художников в основном в аспекте шевченковской темы. Среди работ, образный строй которых как бы задан его поэзией, выделяется картина В. Кравченко «Григорий Сковорода» (1970). В шагающей фигуре философа в развевающейся просторной одежде, с посохом, в спокойных ритмах пейзажа, в почти монохромной светло-серой гамме ощущаются широкие горизонты духовного мира изображенного, его влюбленность в жизнь.

Об углублении связей украинского искусства с современностью свидетельствует интенсивное развитие в 60-е — 70-е годы портретной живописи. Среди портре-

тистов старшего поколения много и успешно работали С. Григорьев, В. Сизиков, С. Подервянский. Галерея портретов украинских художников и писателей, созданная Григорьевым, — примечательное явление в украинском искусстве. Самые значительные среди них портреты Т. Голембиевской (1961), П. Панча (1967, *илл. 233*), П. Усенко (1968). Оригинальное, в соответствии с характером модели, композиционное решение, немногочисленные, но красноречивые детали, своеобразный колористический строй помогают художнику раскрыть внутренний облик модели, ее индивидуальность. Герои портретов Сизикова — это по-прежнему люди труда: рабочие и колхозники, часто в привычной обстановке. В портрете токаря Харьковского тракторного завода, депутата Верховного Совета СССР Ф. Д. Касияненко (1974), изображенного за работой, художник использует тот же мотив, что и в известном портрете В. П. Диканя 1951 года. Но образ здесь совсем иной, отвечающий характеру современного рабочего — человека сложной духовной организации.



234. В. Выродова-Готье. Портрет мастера народного творчества
М. Примаченко. 1975



235. А. Коцка. На озере Синевир. 1977

Интересный образ человека труда удалось создать Ю. Любавину в портрете слесаря-сборщика ХТЗ Е. Бондаря (1973). Непринужденная поза, лапидарные детали заводской обстановки, холодная сине-серая цветовая гамма, общая элегантность фигуры раскрывают богатый духовный мир рабочего наших дней.

Заметные успехи композиционного портрета современника связаны с именами Д. Шостака и М. Антончика. Среди работ Шостака масштабностью образного обобщения выделяется «Портрет народного художника СССР М. Дерегуса». «Мои учителя (Константин Елева и Анатолий Петриций)» Антончика, по существу, тематическая картина, рассказывающая о видных украинских художниках, их преданности делу, активном устремлении к вершинам творчества. Ему же принадлежит монументальное полотно «Хозяин родной земли. Дважды Герой Социалистического Труда Ф. Желюк» (илл. 232), где, опираясь на традиции парадного портрета, автор повествует о выдающемся деятеле колхозного строительства.

Активные поиски новых выразительных возможностей в жанре портрета можно встретить в творчестве

Г. Небожатко, Е. Кириченко, А. Коцки, Г. Неледвы, А. Ацманчука и многих других. Весьма характерно для последнего этапа в развитии украинского искусства творчество В. Выродовой-Готье, окрашенное мягким лиризмом и задушевностью. Композитор Л. Ревуцкий на портрете 1975 года изображен в состоянии внутренней сосредоточенности и особой просветленности. «Портрет мастера народного творчества М. Примаченко» (1975, илл. 234) привлекает изысканностью сочетаний блеклых тонов со звучным пятном народной вышивки, подчеркивающей праздничную торжественность и значительность выражения лица женщины.

Украинский портрет развивается многопланово и интенсивно. В нем проявляется общее для всей украинской живописи стремление к большей убедительности, даже документальности изображения и философской значительности образа.

Широкий диапазон эмоционального содержания присущ украинской пейзажной живописи 60-х — 70-х годов. Здесь следует назвать элегические, в последнее время преимущественно пастельные, пейзажи А. Шовкуненко («Зима», «Золотая осень»), монументальные



236. А. Глущенко. Весенние цветы. 1976

по образному строю изображения закарпатской природы И. Бокшая («Синевирские полонины», «Невицанский замок»), проникнутые народным мироощущением пейзажные композиции Ф. Манайло («Долина уже цветет», «Городок»), темпераментные, написанные как бы на едином дыхании пейзажи Н. Глущенко («Чернобровцы», «Поэзия березок», «Голубой март»). Восторженное ощущение величественности и красоты природы свойственно С. Шишко, в произведениях которого самый простой мотив обретает глубокое эмоциональное содержание. Декоративная звонкость, задушевность характерны для буковинских пейзажей И. Беклемишевой («В марте», «Партизанский косогор», «Май на Буковине») и для пейзажей А. Коцки («На озере Синевир», *илл.* 235). Тонкостью настроений привлекают внимание небольшие полотна одесских мастеров В. Синицкого и Н. Шелюто.

Творчество пейзажистов среднего поколения явилось по своему образному строю и стилистике как бы продолжением достижений их старших товарищей. В широко написанных пейзажах А. Кашая («Свежий день», «Октябрь»), в романтических взволнованных изображениях крымской природы Ф. Захарова («Осень. Ай-Петри», «Возле приплава», «Осенний снег», «Пшеница»), в панорамных пейзажах С. Кошевого («Родная земля», «Пшеница») и П. Сабадыша («На Полтавщине»), в индустриальных мотивах А. По-

пова ощущаются поиски композиционной и колористической выразительности, стремление к емкому смысловому акценту. Особенно это заметно в пейзажных сериях, посвященных определенной теме, как, например, в серии Г. Чернявского «По ленинским местам» или циклах Я. Мацеевской «Украина», «Дальний Восток», «По Якутии».

К следующему поколению украинских пейзажистов, обладающих сложившимся творческим лицом, принадлежат Е. Чуйков, В. Емец, М. Прокопюк, И. Шутев, Л. Медвидь, А. Чичкан, А. Захарчук, В. Сегеда.

В жанре натюрморта плодотворно работали как признанные мастера Н. Барсамов, М. Дерегус, Р. Сельский, О. Бизюков, Г. Зоря, В. Цветкова, Е. Волобуев, так и другие художники: Н. Максименко, В. Патык, Г. Неледва, С. Пустовойт, В. Гурин.

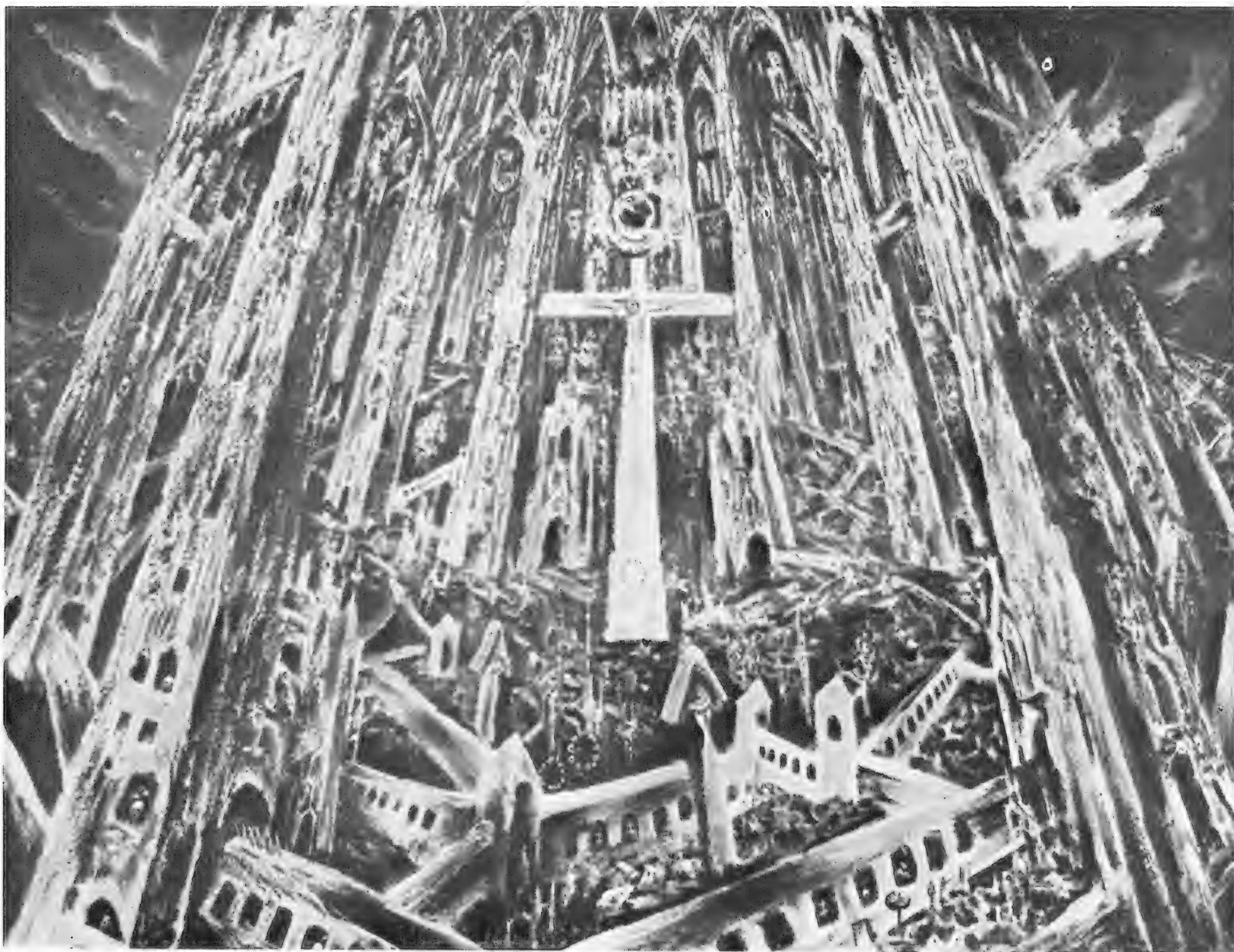
В натюрморте 60-х годов заметно стремление к классической законченности письма, материальности, декоративности, фактурной выразительности. Характерны в этом отношении натюрморты Н. Барсамова («Персики и вино», «Цветы в белом кувшине»), А. Глущенко (*илл.* 236), безыскусственные и вместе с тем проникновенно-лирические изображения простых предметов и цветов Е. Волобуева («Земляника и лисички», «Лесная фиалка»), нежно-пастельные или напряженно мажорные полотна Н. Максименко («Дары осени», «Реликвии революции»), М. Дерегуса («Натюрморт», 1970). Архитектоничностью построения и декоративной цельностью отличаются натюрморты О. Бизюкова («Натюрморт с Нефертити», «Натюрморт с цитрусовыми»).

Нельзя не заметить стремления углубить содержание натюрморта, желания самим подбором предметов и их компоновкой выразить нечто значительное и важное, политически актуальное. Примером является натюрморт В. Гурина «Время» (1970) с изображением репродукции «Сикстинской мадонны» на фоне журнальных и газетных листов с сообщениями о зверствах агрессоров в борющемся Вьетнаме.

Театрально-декорационное искусство Украины имеет богатые традиции, созданные А. Петрицким, А. Хвостенко-Хвостовым, В. Меллером. Именно поэтому 60-е — 70-е годы, характеризующиеся активными и во многом экспериментальными поисками художников театрально-декорационного искусства всех республик, дали украинской сценографии ощутимые и положительные результаты и в музыкальном, и в драматическом театре.

Достижения украинского театрально-декорационного искусства в области музыкального театра прежде всего связаны с именем Ф. Нирода (с 1961 года — главный художник Академического театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко) — мастера, последовательно и целеустремленно развивающего традицию живописной декорации.

При всем разнообразии решений многих спектаклей, осуществленных художником за эти два десятилетия, их объединяют внутренняя масштабность изображительных образов, тонкая выразительность монохромной палитры, способность средствами сценической живописи раскрыть и донести до зрителя темы подлинно трагедийного звучания. Живопись Нирода, вос-



237. Е. Лысик. Эскиз декорации к балету «Собор Парижской богородицы» на музыку Г. Берлиоза. 1970

создающая в балете «Ромео и Джульетта» (1971, илл. 238) архитектурные мотивы итальянского Возрождения, мощным изобразительным аккордом сливается с музыкой С. Прокофьева. Здесь, как и в других своих работах, художник мастерски использует свет для усиления тональных возможностей монохромной живописи, акцентирующей звонкий цвет костюмов. В одних случаях живопись Нирода обретает графическую четкость («Судьба человека» И. Дзержинского, «Гугеноты» Дж. Мейербергера), в других — тяготеет к традиционно живописным приемам письма («Кармен» Ж. Бизе, «В бурю» Т. Хренникова). Живописное видение художником мира нашло убедительное выражение в эскизах к «Ивану Сусанину» М. Глинки.

Глубокий подход к музыкально-сценическому произведению, проникновение в сущность его музыкальной образности отличают творчество ученика Нирода, львовского художника Е. Лысика. Уже в «Спартак» А. Хачатуряна (1966) художник предложил реше-

ние, в котором выразительно прозвучала тема борьбы восставших рабов против деспотизма. Лысик — мастер яркого драматического склада, тяготеющий к монументальной форме. Его гигантские живописные задники и занавеси — своеобразные фрески, несущие в себе огромный эмоциональный заряд. Это могут быть монументально трактованные группы людей — образы, рожденные поэзией Т. Шевченко и И. Франко, которые сопровождают каждую из частей балета-триптиха «Предраассветные огни» В. Кирейко, Л. Дычко, М. Скорика (1967). Едва угадывающиеся в начале каждого акта фигуры полностью высвечиваются в его конце. Тем самым как бы приближаясь к зрителю, они сливаются с хореографическим действием в единый эмоциональный зрительный образ. В ряде других постановок Лысика на его живописных фресках возникают тревожные, «звучащие» вертикальные ритмы то готической архитектуры («Собор Парижской богородицы», балет на музыку Г. Берлиоза, Львов, 1970,



238. Ф. Нирод. Эскиз декорации к балету «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. 1971

илл. 237), то куполов и скульптур святых старцев («Борис Годунов» М. Мусоргского, Киев, 1970). В этих драматически напряженных живописных композициях воплощена не столько атмосфера места, где происходит действие, сколько атмосфера времени, эпохи с присущими ей внутренними ритмами жизни.

Лысик развивает живописный принцип оформления спектакля, стремится к расширению его возможностей, повышению активности и действенности живописи в постижении и раскрытии идейного смысла спектакля, утверждая своими работами плодотворность этого направления в украинской сценографии 60-х — 70-х годов.

С открытием в конце 1974 года оперного театра в Днепропетровске связан приход в театральном-декорационное искусство Украины А. Арефьева. Живописным решениям оформленных им на сцене этого театра спектаклей «Оптимистическая трагедия» А. Холминова, «Князь Игорь» А. Бородина, «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича свойственны романтическая приподнятость и темпераментность.

Процесс развития сценографии драматического театра Украины характеризуется явлениями, общими для всего советского театральном-декорационного искусства 60-х — 70-х годов, и прежде всего расширением приемов (живописный, конструктивный, так называемое «вещное» оформление и т. д.) и границ их художественных возможностей. Этот процесс, хотя и имел в своем развитии ряд негативных сторон (например, отказ в первой половине 60-х годов от повество-

вательности в пользу условности, предельной лаконичности), все же в целом носит поступательный характер и говорит о несомненных успехах в украинской сценографии.

В этот период все четче выявляется творческая индивидуальность художников — и уже зрелых мастеров, и молодых. Заметное место в декорационном искусстве драматического театра заняли работы Д. Боровского («Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, «На дне» М. Горького, «Большевики» М. Шатрова)³².

Художник Украинского драматического театра имени М. К. Заньковецкой (Львов) М. Киприян отдает предпочтение разработке какого-нибудь одного конструктивно-пластического мотива, выражающего, по его мнению, замысел спектакля. Таким пластическим лейтмотивом в «Каменном владетеле» Леси Украинки (1970) стала лестница-спираль, воспринимаемая как образ неудержимого стремления к власти.

Интересно работает в этот период одесский мастер М. Ивницкий. Свой сценографический поиск художник направляет на создание метафорически емкого и сценически действенного образа. В «Короле Лире» В. Шекспира (1963) на сцене помост из старых, «тронутых временем» досок, поддерживаемый массивными металлическими цепями. Легко трансформируясь, цепи в каждой сцене составляют новый художественный образ: в тронном зале цепи — колонны; в сцене изгнания они способны высоко поднять помост и оставить под ним одинокого Лира; и, наконец, в степи под натиском бури цепи теряют свою извечную силу — они уже ни на что не способны, их оборванные концы разметаны ветром. Основной мотив оформления «Царя Федора Иоанновича» А. Толстого (1972) — белокаменные стены царских палат с перекрытием из светильников-колоколов — создает атмосферу официальной торжественности, усиливающей основной конфликт трагедии.

Одно из ведущих мест в украинской сценографии последнего двадцатилетия занимает Д. Лидер, главный художник Киевского украинского драматического театра имени И. Я. Франко. При всем внешнем спокойствии его декорации обладают внутренней динамичной образностью. Проступающие как бы сквозь толщу веков фрагменты фресок Софии киевской в «Ярославе Мудром» И. Кочерги (1970), соединенные с современными металлическими строительными лесами, несут заряд глубокой драматической напряженности. В спектакле по пьесе Н. Зарудного «Верность» (1970) лейтмотивом пластического образа стала вздыбленная, разорванная на клочки и помеченная межвыми колышками земля. Мотив украинского колодца-журавля, обычно ассоциирующегося с животворной, благословенной водой, в спектакле «Такое долгое, долгое лето» Н. Зарудного (1975) множеству таких журавлей с беспомощно застывшими длинными «руками» в затерявшемся в степной Украине селе звучит как тоска и человека, и земли по воде. Принципиально важной оказалась работа художника над пьесой Мустая Карима «В ночь лунного затмения» (1972). Огромной перевернутой чашей увидел художник степь кочевников-скотоводов. Над этой гигантской полусферой — туго натянутая на жердях полуистлевшая шкура. Она и юрта, и небо в рваных облаках, и весь мир, окружающий человека. Лидер —



239. В. Бородай, И. и В. Зноба, архитекторы А. Малиновский, Н. Скибицкий. Монумент в честь Великой Октябрьской социалистической революции. 1977. Киев



240. В. Борисенко, архитектор А. Консулов. Памятник бойцам Первой Конной армии. 1976. Олесько Львовской области

художник ищущий. Лучшие из его работ оказали большое влияние на украинскую сценографию.

В 70-е годы в творческую жизнь вступают молодые. Многие из них заявили о себе как об интересно и самостоятельно мыслящих художниках. Среди них ученики одного из крупнейших мастеров украинской советской декорации Б. Косарева — Т. Медвидь (главный художник Харьковского театра имени Т. Шевченко) и в течение ряда лет работавший в Харькове Н. Кужелев. Декорационные работы Кужелева привлекают своей импровизационностью, живописной фантазией, интересными декоративными разработками естественных фактур («Блоха» Е. Замятина, 1969; «А зори здесь тихие» Б. Васильева, 1971).

Как всякий живой процесс, декорационное искусство Украины 60-х — 70-х годов характеризуют поиски и находки, просчеты и удачи, однако яркие творческие индивидуальности определили безусловный расцвет украинской сценографии, а факт широкого привлечения ее мастеров для работы на сценах театров других республик (Д. Лидер, Е. Лырик, М. Френкель и другие оформляют спектакли в Москве, Ленинграде, Белоруссии, Латвии) — свидетельство ее признания.

Произведения украинской скульптуры 60-х — 70-х годов, особенно в таких жанрах, как монументальная и монументально-декоративная, приобрели широкое

гражданственное звучание. Мощная материально-техническая база и окрепшее профессиональное мастерство большого отряда украинских скульпторов обусловили разнообразие форм и видов монументальной скульптуры. Наряду со значительными архитектурно-скульптурными комплексами устанавливаются памятники в виде скульптурной группы, отдельной фигуры или бюста, памятные места отмечаются мемориальной доской или знаком. Скульптура более органично и в широких масштабах входит в систему художественного оформления как интерьера, так и экстерьера в виде рельефов из шамота, металлопластики, майолики.

Идейно-образные и выразительные возможности монументальной скульптуры определяются также согласованностью ее с выразительными возможностями архитектуры. В некоторых комплексах зодчество выступает не только организующим, но и главным эмоционально-содержательным началом. Смелее и более органично увязывают архитекторы скульптурную часть монумента с постаментом, а весь памятник — с окружающей средой.

Значительно расширился тематический диапазон монументальной скульптуры: здесь памятники деятелям прошлого, героям революции и гражданской войны, а также монументы, прославляющие героизм Великой Отечественной войны, славные дела в строительстве социалистического общества.



241. Д. Кравич, Э. Мисько, Я. Мотыка, А. Пирожков, архитекторы М. Вендзилович, А. Огранович. Монумент боевой славы Советских Вооруженных Сил. 1970. Львов

Памятники, воздвигнутые украинскими мастерами в 60-е — 70-е годы, свидетельствуя о плодотворности традиций советской пластики предшествующих лет, обнаруживают смелые композиционные, пластические, архитектурно-планировочные поиски. В лучших произведениях — пространственность образного мышления авторов, органическое взаимопроникновение составных частей, экспрессивная напряженность образа. С особенной убедительностью эти тенденции проявились в памятниках В. И. Ленину, героическим подвигам в годы гражданской и Великой Отечественной войн, в мемориальных комплексах. Так, в 1963—1964 годах были сооружены монументы В. И. Ленину в Харькове (скульпторы М. Вронский, А. Олейник, архитектор А. Сидоренко) и Запорожье (скульпторы М. Лысенко, Н. Суходолов, архитекторы Б. Приймак и В. Ладный). Оба они в определенном смысле увенчали уже сложившиеся ранее архитектурные ансамбли.

Монументы В. И. Ленину, воздвигнутые во второй половине 60-х годов, свидетельствуют об известном от-

ходе от повествовательности в композиционном решении, об усилении внутренней одухотворенности образа путем большей пластической обобщенности формы и выразительности скупого жеста. Весьма показателен памятник В. И. Ленину работы Э. Кунцевича в Донецке (1967, архитекторы Н. Иванченко и В. Иванченко). Он органично вписался в пространство площади. Хорошо найден масштаб монумента по отношению к существовавшей застройке, форма постамента вызывает отдаленные ассоциации с глыбой антрацита. Общий пирамидальный силуэт памятника сообщает ему величественность. Среди других памятников В. И. Ленину следует назвать монументы в Макеевке (скульптор В. Полоник, архитектор А. Лукин), Краматорске (скульптор В. Костин, архитекторы Н. Яковлев, П. Вигдергауз), Черкасах (скульптор К. Кузнецов, архитектор В. Гнездилов) и другие.

Пространственность мышления и синтетический характер образа — важнейшие черты таких крупных произведений, как монументы в честь провозглаше-



242. Г. Кальченко, архитектор А. Игнащенко. Памятник Лесе Украинке. 1973. Киев

ния Советской власти на Украине в Харькове (1972, скульпторы В. Агибалов, М. Овсянкин, Я. Рык, архитекторы И. Алферов, А. Максименко, В. Черкасов, художник С. Светлорусов), Великой Октябрьской социалистической революции в Киеве (1977, скульпторы В. Бородай, В. Зноба, И. Зноба, архитекторы А. Малиновский, Н. Скибицкий, *илл.* 239), бойцам Первой Конной армии в селении Олесько Львовской области (1976, скульпторы В. Борисенко, архитектор А. Консулов, *илл.* 240).

Харьковский монумент состоит из поднятой на пьедестал компактной, пластически целостной композиции, выполненной из гранита. Фигуры, олицетворяющие движущие силы революции во главе с рабочим классом, скомпонованы вокруг знамени с эмблемами и надписями. Рабочий энергичным жестом поднятой руки провозглашает Советскую власть.

К 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции был открыт упомянутый монумент в столице Советской Украины. Величественная гранитная фигура В. И. Ленина на фоне знамени решена как символ Октября. Она сливается со знаменем в нижней части и рельефно выступает в верхней. У подножия расположена группа из бронзовых фигур: крестьянин-солдат, рабочий-красногвардеец, женщина-комиссар.

Это реальные силы революции, ее творцы и защитники. Два плана — идеальный и реальный — воплощены в разных материалах и масштабах, с разной степенью конкретизации. Архитектурно-планировочная часть памятника не только связывает его с пространством площади, но и преобразует огромную ее часть в своеобразный архитектурно-пластический ансамбль с террасами, клумбами, переливающейся гладью воды.

Памятник героям Первой Конной армии представляет собой динамическую композицию двух летящих всадников. Группа из кованой меди благодаря смелому инженерному расчету и архитектурно-планировочному решению возвышается над оживленной автострадой. Передаче стремительного движения подчинены все средства выражения. Оно воспринимается доминантой в характеристике легендарной конницы Буденного, а памятник в целом — как эпический сказ о героических подвигах.

Большое место в украинской пластике занимают памятники, посвященные событиям и образам Великой Отечественной войны. Значителен монумент боевой славы Советских Вооруженных Сил во Львове (1970, скульпторы Д. Кривавич, Э. Мисько, Я. Мотыка, художник А. Пирожков, архитекторы М. Вендзилович, А. Огранович, *илл.* 241), воздвигнутый в честь двадцатипятилетия Победы над фашистскими захватчиками. Он состоит из трех частей: центральной группы «Мать Отчизна», тридцатиметрового обелиска, облицованного розовым мрамором, и составленной из отдельных объемов горизонтальной стелы из черного полированного гранита с барельефными композициями на ней. Композиционным и эмоциональным центром монумента является бронзовая двухфигурная группа — Мать-Отчизна благословляет сына-солдата на ратный подвиг.

В честь освобождения украинских земель от фашистских захватчиков на северо-западной окраине Ужгорода, на границе СССР и Чехословакии, установлен оригинальный по замыслу и интересный по исполнению памятник «Украина — освободителям» (1970, гранит, бронза, скульпторы В. Зноба, И. Зноба, архитекторы А. Сницарев, О. Стукалов). Девятиметровая бронзовая фигура бойца, водружающего знамя, динамичным силуэтом возвышается на оригинальном пьедестале, символизирующем последнее разрушенное немецкое укрепление на освобожденной территории Советской Украины.

В 1972 году в селении Меловом Ворошиловградской области завершено создание архитектурно-скульптурного мемориального комплекса в честь освобождения первой пяди украинской земли от фашистов (бетон, гранит, бронза, скульпторы В. Мухин, И. Чумак, И. Овчаренко, В. Федченко, архитекторы Г. Головченко, А. Егоров, И. Минько). Исстрадавшаяся Украина в образе женщины припала к груди воина-освободителя. Двухфигурная скульптурная группа венчает выполненный в виде дота холм-постамент, в котором расположен Музей боевой Славы.

Многими монументальными произведениями увековечены героические дела украинских партизан в годы Великой Отечественной войны. Самыми значительными среди них являются памятники героям-ковпаковцам в Яремче Ивано-Франковской области (1967, кованая медь, гранит, скульптор В. Бородай,



243. А. Ковалев, архитектор В. Гнездилов. Памятник А. С. Пушкину.
1962. Киев



244. М. Лысенко. Портрет директора объединения Туркменковер Г. Бекдурдыевой. 1969

архитекторы А. Игнащенко, С. Тутученко), «Партизанам Сумщины» в парке на привокзальной площади г. Сумы (1967, чугун, гранит, скульптор Б. Никончук, архитектор С. Тутученко), организатору партизанского движения на Украине С. А. Ковпаку в Путивле (1971, чугун, чугунобетон, скульпторы М. Лысенко, В. Сухенко, архитекторы А. Игнащенко, С. Тутученко). В памятнике в Яремче пятиметровая фигура партизана взметнулась у прохода между скал. Исполненный решительности и отваги, он высоко поднял над головой автомат и откинул левую руку, преграждая путь врагу. Вместе со скалоподобными пилонами скульптура воспринимается как символ мужества и героизма советского человека в борьбе с врагом. Памятник в Сумах представляет собой пятифигурную скульптурную группу на низком постаменте, своей компоновкой и горизонтальными пластическими элементами создающую впечатление несокрушимого заслона на пути врага. Динамичный общий силуэт монумента хорошо читается с больших расстояний.

Среди мемориальных комплексов выделяются массивное сооружение несколько необычных архитектурных форм с врезанным рельефом на сюжеты гражданской и Великой Отечественной войн в Ялте

(скульптор Ю. Орехов, архитекторы В. Петербуржцев, А. Попов, А. Степанов), торжественно-траурная скульптурно-архитектурная композиция с образами Матери-Отчизны и изнуренного узника за решеткой концлагеря во Владимире-Волынском (1965—1966, бетон, скульпторы Т. Бриж, Е. Дзиндра, архитектор Я. Назаркевич), «Холм Славы» в Черкасах (1975, бронза, гранит, скульпторы Г. Кальченко, Э. Кунцевич, Б. Микитенко, архитекторы А. Игнащенко, А. Ренькас).

Широтой замысла отличается монумент воинам Юго-Западного фронта в урочище Шумейково Лохвицкого района Полтавской области (1976, бронза, гранит, скульпторы А. Белостоцкий, В. Винайкин, архитекторы Т. Довженко, К. Сидоров). Братская могила героев с вечным огнем является композиционным центром памятника. На невысоком постаменте перед ней взметнулась в атаку бронзовая фигура воина с поднятой вверх винтовкой. Она выражает мужество и стойкость. Символическая лента славы, которой завершается композиция монумента, имитирует систему укреплений на данном участке фронта. В мемориальный комплекс органично вписался и броневи́к штаба фронта.

В 1976 году открыт памятник погибшим от рук фашистских оккупантов советским гражданам, военнопленным солдатам и офицерам Советской Армии на Сырецком массиве в Киеве. Замысел принадлежит М. Лысенко и Н. Иванченко, но воплощать его пришлось их ученикам А. Витрик, В. Сухенко и Б. Лысенко при участии архитекторов А. Игнащенко и В. Иванченко. Памятник страшной трагедии Бабьего яра состоит из сложной десятифигурной группы высотой 18 метров, установленной на 30-метровом бетонном стилобате. Наиболее драматическая часть группы словно свисает над пропастью яра. Общая планировка огромной (восемь гектаров) площади исполнена с большим мастерством и создает исключительные возможности для обозрения памятника с различных точек зрения. Она сама — выразительный компонент комплекса, утверждающий по закону контраста красоту мира, наполненного воздухом, светом, зеленью.

Оригинальными надгробными памятниками отмечены многие захоронения героев Великой Отечественной войны. Этот раздел пластики в последние годы развивается весьма интенсивно. Необычностью общего решения выделяется надгробие советского воина, героя французского Сопротивления В. Пори́ка в местечке Энен-Льетар (1968, гранит, бронза, скульпторы В. Зноба, Г. Кальченко, архитектор А. Игнащенко). Мужественный профиль героя вырисовывается в проеме массивного гранитного блока, как бы рассеченного лучами пятиконечной звезды. Перед ним в разломе постаamenta бронзовая гвоздика — символ французского Сопротивления.

Несколько значительных монументов создали на Украине русские мастера. Среди них романтической приподнятостью отличается «Легендарная тачанка» в степи под Новой Каховкой (1967, бронза, скульпторы Ю. Лоховинин, Л. Михайленок, Л. Родионов, архитектор Е. Полторацкий). Мотив стремительного движения, переданный с удивительной экспрессией и разнообразием в скачущих лошадях и в движениях людей, является доминантой всей группы, символизи-

рующей страстное утверждение народного революционного подвига.

Монумент воинам-шахтерам на реке Миус (скульпторы И. Костюхин, В. Новиков, архитекторы А. Гривский, М. Будневич) решен в виде протяженной стелы с барельефом, установленной на двух опорах; на выступающем вперед блоке — массивные цифры «1941—1943». Монумент находится в пятнадцати километрах от города Красный Луч, где в 1942 году принимала участие в жестоких оборонительных боях шахтерская дивизия. У подножия холма, на котором установлен памятник, размещен Музей шахтерской Славы.

В эти годы было сооружено много памятников деятелям культуры и науки. Традиционный по своей структуре, по отношению бронзовой сидящей фигуры к гранитному параллелепипеду-пьедесталу памятник А. С. Пушкину в Киеве (1962, скульптор А. Ковалев, архитектор В. Гнездилов, *илл. 243*) обращает на себя внимание лирическим характером образа поэта, тщательностью пластической трактовки, удачным местоположением.

Выразителен памятник Т. Г. Шевченко в Москве (1964, скульпторы М. Грицюк, Ю. Синкевич, А. Фуженко, архитекторы А. Сницарев, Ю. Чеканюк). Активная роль силуэта идущего кобзаря, психологическая содержательность образа, обобщенность лепки и продуманное планировочное решение свидетельствуют о стремлении расширить выразительные возможности монументальной пластики.

С еще большей определенностью это стремление ощутимо в памятнике Ивану Франко во Львове (1964, скульпторы В. Борисенко, Д. Крвавич, Э. Мисько, В. Одреховский, Я. Чайка, архитектор А. Шуляр), где обобщенно трактованный гранитный монумент, состоящий из связанных между собой объемов (стоящая фигура поэта в центре и пилоны-параллелепипеды с рельефами по сторонам), контрастирует с барочными формами здания Львовского университета.

Цельностью образа выделяется памятник Николаю Островскому в Шепетовке (1967, гранит, скульптор В. Зноба, архитектор И. Ланько). Стройный художавый юноша изображен в длинной шинели, которая переходит в невысокий постамент. Твердость, несгибаемость натуры переданы выражением волевого лица, жестом левой руки, сжимающей шлем, и общей конфигурацией монумента.

Характером общего решения памятнику Н. Островскому сродни открытый в 1971 году в Виннице памятник известному русскому хирургу Н. И. Пирогову (скульпторы Н. Дерегус, Л. Сабанеева, архитектор А. Корнеев). Из вертикального гранитного блока четкой геометрической конфигурации вырастает полуфигура хирурга. Накинута на плечи верхняя одежда обобщает ее силуэт, создавая основание для массивной головы.

Значительным достижением украинской монументальной пластики являются памятники Лесе Украинке в Ялте (1971) и Киеве (1973, *илл. 242*), сооруженные по проектам Г. Кальченко и архитектора А. Игнащенко (бронза, гранит), а также в Луцке (1977, бронза, гранит, скульпторы Н. Обезюк, А. Нищенко, архитекторы В. Жигулин, С. Килессо).

В творческой судьбе Кальченко памятники украинской поэтессе явились итогом многолетней работы.



245. В. Бородай. Портрет В. И. Касияна. 1973

Памятник в Ялте воплощает привычный для скульптора лирический образ. Композиция сидящей фигуры построена на спокойном движении нарастающих форм. В памятнике в Киеве лирическая трактовка наполнена пафосом гражданственности, явственно проступающим в общей напряженной вертикали композиции, нарушаемой только складками длинного платья поэтессы, в сдержанно-волевом движении фигуры, в выражении лица. Винтообразное движение фигуры контрастирует с граненой четкостью несколько суживающегося кверху десятиметрового постамента из полированного черного гранита. Значительное место в общей композиции памятника занимает природа: деревья, служащие ему фоном, водоем у его подножия, зеленый ковер газона, отделяющий его от оживленного пространства площади.

Кальченко (при участии архитектора А. Игнащенко) принадлежат камерные по своему характеру памятники композитору Н. Д. Леонтовичу в Тульчине Винницкой области (1969, бронза), актеру и композитору С. С. Гулаку-Артемовскому в Городище Черкасской области (1971, гранит), писателю И. П. Котляревскому в Киеве (1973, бронза, гранит). Отталкиваясь от формы греческой гермы, авторы в каждом



246. Н. Рябинин. Голова студента из Мадраса. 1964

конкретном случае находят новое решение, обогащающее образ.

Выразителен памятник Ярославу Галану во Львове (1972, бронза, гранит, скульпторы А. Пылев, А. Охрименко, В. Усов, архитектор В. Блюсюк). Обобщенно моделированные формы наполнены внутренней силой и значительностью. Тщательно вылепленное лицо полно чувства собственного достоинства.

Постоянным разделом монументальной скульптуры стали памятники-бюсты, сооружаемые на родине дважды Героев Советского Союза. Главной задачей здесь является создание монументального портрета, который при безусловном сходстве обладал бы образной силой, правдивой психологической характеристикой. Интересны памятники-бюсты Ф. Дубковецкому в Тальном Черкасской области (1962, бронза, гранит, скульптор И. Макогон, архитекторы М. Катернога, Я. Ковбаса) и О. Диптан в селе Кодак Киевской области (1961, бронза, гранит, скульптор Г. Гутман, архитектор В. Гнездилов). Большим событием в жизни республики было открытие бронзового бюста Л. И. Брежнева в Днепропетровске (1976, бронза, гранит, скульптор В. Сонин, архитекторы С. Кулев, М. Круглов).

Взросшее мастерство украинских скульпторов заметно и в станковой скульптуре. Расширился круг

тем и сюжетов, к которым они обращаются, тоньше и полнее используются возможности традиционных скульптурных материалов — мрамора, гранита, бронзы, дерева. С работой в этих материалах (а не только в гипсе) пришли и органичность выявления замысла, и изысканность форм, и ощущение значительности самой пластики.

Широки тематические рамки портретной скульптуры. Здесь и известные деятели прошлого, и революционеры, и наши современники — рабочие, колхозники, представители интеллигенции. Стремясь с максимальной выразительностью запечатлеть индивидуальные особенности модели, авторы акцентируют черты романтики, лирического состояния, душевности, созвучные советскому человеку наших дней.

В лучших портретах деятелей прошлого — широта замысла и непринужденность трактовки, свободное использование иконографического материала, глубина постижения образа. В рассматриваемое время с большой силой раскрылось портретное мастерство М. Лысенко (илл. 244). Этому мастеру присущи глубокое проникновение во внутренний мир модели, умение акцентировать во внешнем облике человека особенно характерные детали, подчеркнуть движение или заострить трактовку формы. Так, в портрете актера И. Марьяненко (1962—1963, песчаник) из эскизно обработанной глыбы выступает могучая, детально пролепленная голова человека, изображенного в состоянии глубокой сосредоточенности. В портрете Героя Социалистического Труда Д. Палагечи (1961, оргстекло) акцентирована энергия немолодой женщины: во вскинутой голове, заостренном профиле, в традиционно повязанном платке, подчеркивающим общий силуэт.

Большинство украинских скульпторов прошли школу Лысенко или же испытали влияние его искусства. В их творчестве в той или иной степени можно ощутить дальнейшую разработку его принципов. Это относится и к В. Бородаю. Работа над большой серией «По Египту» (1961—1964) помогла скульптору глубже постичь специфику пластического образа, почувствовать выразительные возможности разных материалов, мудрую немногословность деталей и монолитную цельность композиции. Это особенно проявилось в таких произведениях серии, как «Молчание» (гранит), «Утро» (гранит), «Жажда» (кованая медь), «Феллах» (дерево). В портретном творчестве скульптора новый этап открылся работой над образом Л. Н. Ревуцкого (1963, дерево). При конструктивной соотнесенности объемов большое место в образной характеристике композитора занимает живописный, светотеневой характер трактовки. Стремление к масштабной характеристике современника получило развитие в полуфигурном портрете художника В. И. Касияна (1973, бронза, илл. 245).

Заметный след в украинском скульптурном портрете оставила Г. Кальченко. Много и вдохновенно работала она над образом писательницы Ванды Василевской (1965, мрамор). Полуфигура закомпонована в спокойных ритмах, гордо вскинутая голова оттенена четкой линией свитера, обобщенно вылеплен торс с соединенными внизу руками, в лице выявлено состояние внутренней сосредоточенности.

Несколько раз обращалась Кальченко к образу украинской писательницы Ольги Кобылянской. В бюсте

1962 года (мрамор) она нашла оригинальное решение: вся фигура задрапирована большими мягкими складками платка, создающего несколько угловатый силуэт головы. По контрасту к обобщенно трактованным складкам лицо моделировано внимательно и тонко.

Оригинальное движение рук, сжимающих цветы возле плеча, и поворот головы, как бы обращенной к невидимому собеседнику, составляют основу композиционного решения портрета народной художницы Катерины Белокур (мрамор, 1972).

Школу М. Лысенко прошел много и увлеченно работающий А. Скобликов. Наиболее существенные его успехи связаны с работой над портретом. Монументальные произведения скульптора — памятник Я. Домбровскому в Житомире (1971) и К. Д. Ушинскому в Киеве (1974), исполненные в бронзе и граните, — наделены портретной характеристикой и хорошо связаны с окружающей архитектурной средой. Внутренней значительностью при подчеркнутой простоте и человечности отмечены его станковые портреты: «Академик В. И. Вернадский», «Композитор Александр Билаш», «Дважды Герой Советского Союза генерал-полковник В. Д. Лавриненков».

Преимущественно в жанре портрета работает Н. Рябинин. Его обобщенные, эмоциональные, емкие по содержанию образы — это всегда оригинально трактованная голова, реже — бюст, скомпонованные в блоке материала как бы случайной конфигурации. Новый этап в творческом развитии скульптора связан с работой над кубинской серией. Именно здесь проявилась его склонность к героико-романтическим образам («Куба наготове», 1961, стеклоцемент; «Фидель Кастро», 1960—1963, гранит). Острота характеристики, разнообразие материала, богатый арсенал пластических средств характерны для работ индийской серии (илл. 246). Особенно удачен «Индус из Джайпура» (1963, дерево). Героико-романтическая и лирико-психологическая линии творчества Рябинина сочетаются в работах, созданных после поездки по Египту. «Строитель Асуанской плотины» и «Женщина из Нубии» (1967) представляют полюсные точки в эмоционально-образном диапазоне египетской серии. В первом — волевое напряжение, энергия, чувство собственного достоинства, во втором — лирическая напевность, национальное своеобразие женской красоты, внутренняя взволнованность. Работа над кубинскими, индийскими и египетскими темами обогатила творчество Рябинина, усилила интернациональное звучание украинского искусства в целом.

Последующие произведения скульптора жанровыми признаками не отличаются от предыдущих, но в самой пластике появились одухотворенная наполненность формы, обобщенность, немногословная красота, что говорит о подлинной зрелости таланта. К такого рода работам принадлежат «Андрей Желябов», «Николай Кибальчич», монументальный образ Карла Маркса, «Строитель», «Мать».

Серьезным и глубоким портретистом является Э. Мисько. В портретах писателя В. Гжицкого (гипс тонированный), армянского художника (гипс тонированный), молодого архитектора (бронза) и особенно в портрете Героя Социалистического Труда Ольги Слотвы (1975, шамот) скульптор достигает точности и



247. И. Коломиец. Делегатка. 1969

остроты психологической характеристики, красоты и выразительности пластического языка.

В создании образа современного шахтера большая заслуга В. Полоника. Ему принадлежат сидящая фигура «Шахтер» (1961, гипс тонированный) и выразительные портреты «Голова шахтера» (1967, дерево), «Строительница», «Портрет рабочего» (1970, оргстекло). К достижениям украинской скульптуры можно отнести композицию Полоника «Сапер» (1965, чугунобетон), в которой создан содержательный образ спокойного, уравновешенного, максимально сосредоточенного на своем деле человека.

В рассматриваемое время раскрылось дарование И. Коломиец. Она широко и увлеченно смотрит на мир, находя мотивы для своего творчества и в далеком прошлом, и в современности — у себя на родине и за ее пределами. Одни созданные ею образы отличаются предельной достоверностью (илл. 247), другие — гротесковой обобщенностью, одни пронизаны юмором,



248. В. Клоков. Утро. Девочка с рысью. 1974

другие — преисполнены героической патетики. Скульптурные группы «Вечерницы» (1965, дерево) и «Рыцари» (1966, стеклоцемент) представляют собой остро подмеченные жанровые сценки, которые привлекают внимание прежде всего юмористической окрашенностью образа. Это же отличает и образ хлебороба в композиции «Хлеб — фронту» (1966—1967, дерево).

Коломиец принадлежат нечасто встречающиеся в украинской скульптуре многофигурные композиции, созданные на документальном материале. Так, во время работы над памятником жителям села Корюковки Черниговской области, расстрелянным фашистами, созданы «Митинг в Корюковке», «Листовка», «Заседание Черниговского подпольного обкома партии» (все гипс, 1974—1975).

С этими работами Коломиец перекликаются своей повествовательностью произведения Г. Хусида «Бронбойщики» (стеклобетон) и «Партизанка» (искусственный камень), Н. Красотина «Герои долины Бельбек» (гипс), С. Кошелева «Из когтей смерти» (медь).

Интересную эволюцию проделал В. Клоков. Жанровая трактовка образа (преимущественно портретного) постепенно уступила место в его творчестве композициям, отличающимся широким обобщением и фило-

софским подтекстом. Композиция «Усть-Илим» (1967, дерево), правда, еще весьма традиционна, но уже в рельефе «Китобой» (1968, медь) обнаруживаются смелое композиционное решение, новое понимание пространства и взаимоотношений человека с природой. Важным звеном в творчестве художника была фигурная композиция «Гимнастка» (1972, гипс), где образ и портретен (изображена мастер спорта по гребле Н. Щербак), и обобщен. В построении фигуры спортсменки ощущается стремление скульптора постичь идеал античной пластики. Такое сочетание конкретного и идеального привело Клокова к сложным композиционным построениям в скульптурных группах 1974 года «Утро. Девочка с рысью» (дерево, илл. 248) и «Мальчик и олень» (гальванопластика).

Развивая и обогащая традиции народной резьбы по дереву, работает В. Свида. Внимание к бытовым и этнографическим подробностям, прочная сюжетная основа, свободное владение резцом отличают его композиции «Свадьба», «На базар», «Путь к освобождению», «А кони воду пьют...».

К широкой декоративной трактовке и аллегоричности тяготеет в своем творчестве В. Борисенко, основным материалом которого тоже является дерево. Своеобразная трилогия «Земля» (1963—1964) состоит из композиций «Крепостничество», «Рождение сеятеля», «На обновленной земле» и представляет собой слаженное ритмическое и пластическое целое. В манере свободной декоративной резьбы выполнены Борисенко композиции «Урожай» и «За землю советскую», которая стала основой для упомянутого выше памятника бойцам Первой Конной армии в селении Олесько.

Весьма характерную тенденцию в развитии украинской скульптуры представляет творчество М. Грицюка и Ю. Синкевича. Талантливо дебютировав (вместе с А. Фуженко) памятником Т. Г. Шевченко в Москве, они некоторое время продолжали трудиться в том же составе, сочетая работу над коллективными произведениями с индивидуальными поисками. Впоследствии в содружестве остались только двое. Роднит этих скульпторов настойчивость поисков новых тем и сюжетов, новой пластической выразительности. Проникновенный лирик в женских образах («Таня», «Портрет Оли», медь, гальванопластика), Грицюк драматичен в портретах выдающихся деятелей культуры («Федор Достоевский», стекло металлизированное; «Портрет Б. Пастернака», медь, гальванопластика; «Портрет дирижера лауреата Ленинской премии Е. Мравинского», оргстекло металлизированное). Последние работы скульптора отличаются чрезвычайной экспрессией. Синкевич лиричнее и мягче. Его скульптурная группа «Солидарность» (оргстекло металлизированное) и экспрессивная «Трудовая победа» (оргстекло) оригинальны по пластическому решению.

Коллектив украинских скульпторов постоянно пополняется молодыми мастерами, которые успешно продолжают идейно-содержательные и формально-пластические поиски своих старших коллег. Так, рекомендовали себя уже зрелыми мастерами А. Куш (илл. 249), В. Миненко, В. Сухенко, К. Чеканев, Е. Прокопов, А. Харечко, Н. Посикира и другие.

Украинскую скульптуру 60-х — 70-х годов отличают гражданский пафос, крепкая связь с духовной жизнью народа, прочные реалистические традиции,

Украинская графика 60-х — 70-х годов по своей идейной глубине, по силе эмоционального воздействия является прямой преемницей лучших достижений предыдущих лет. Глубокий интерес к общественной жизни, к окружающему миру, к человеческой личности определил ее социальную, гражданскую активность, обусловил интенсивные поиски новых пластических приемов.

Творчество В. Касияна, А. Пащенко, Е. Кульчицкой, В. Мироненко, Л. Левицкого составило ту живую традицию, на которой воспитываются молодые поколения современных графиков.

К образам тружеников обращается в своих работах Касиян, раскрывая их неиссякаемую жизнеутверждающую силу, духовное богатство и гордое чувство собственного достоинства. Принципиально новую трактовку в его творчестве получает тема труда (в цикле «Киевские метростроевцы»). Рисунки и гравюры большого формата с изображениями строителей Киевского метрополитена отличаются точностью портретных характеристик и монументальностью.

До конца своих дней обращался Касиян к излюбленным темам шевченковского цикла. В 1960 году он создал линогравюру «Тарас Шевченко», которая подытоживает его многолетнюю работу над образом поэта. Шевченко предстает в этом листе как певец гнева народного, предвестник революционной бури. В героико-романтическом плане решена художником и композиция «Народ и слово Шевченко». Широкое обобщение лежит в основе линогравюры «Шевченко с казахским мальчиком». В 1977 году были изданы новые иллюстрации Касияна к «Кобзарю».

В начале 60-х годов Касиян вновь обращается к образу В. И. Ленина, решая его в плакатно-публицистическом плане, применяя приемы символического воплощения темы. Касияновская Лениниана, являющаяся результатом многостороннего анализа документального и иконографического материалов, во многом служит примером украинским графикам.

В рассматриваемый период создаются произведения, отмеченные разнообразием сюжетов и новизной трактовки образа В. И. Ленина. Регулярно выступает в портретном жанре С. Беседин. Мастерство рисовальщика позволяет ему каждый раз передавать новые черты облика и характера Ильича даже при несущественных композиционных изменениях. Выразительностью графических средств, задушевностью поэтического строя отличаются линогравюры В. Масика «Аппассионата» и «В. И. Ленин за работой». Г. Малаков, основываясь на документальной достоверности источников, проявляя изобретательность рассказчика, в серии линогравюр «Ленин за границей» убедительно показывает Ильича как человека широких духовных интересов, полного революционной активности (илл. 250). Композициям художника присущи эмоциональная характеристика среды, занимательность деталей, естественность изображенных ситуаций.

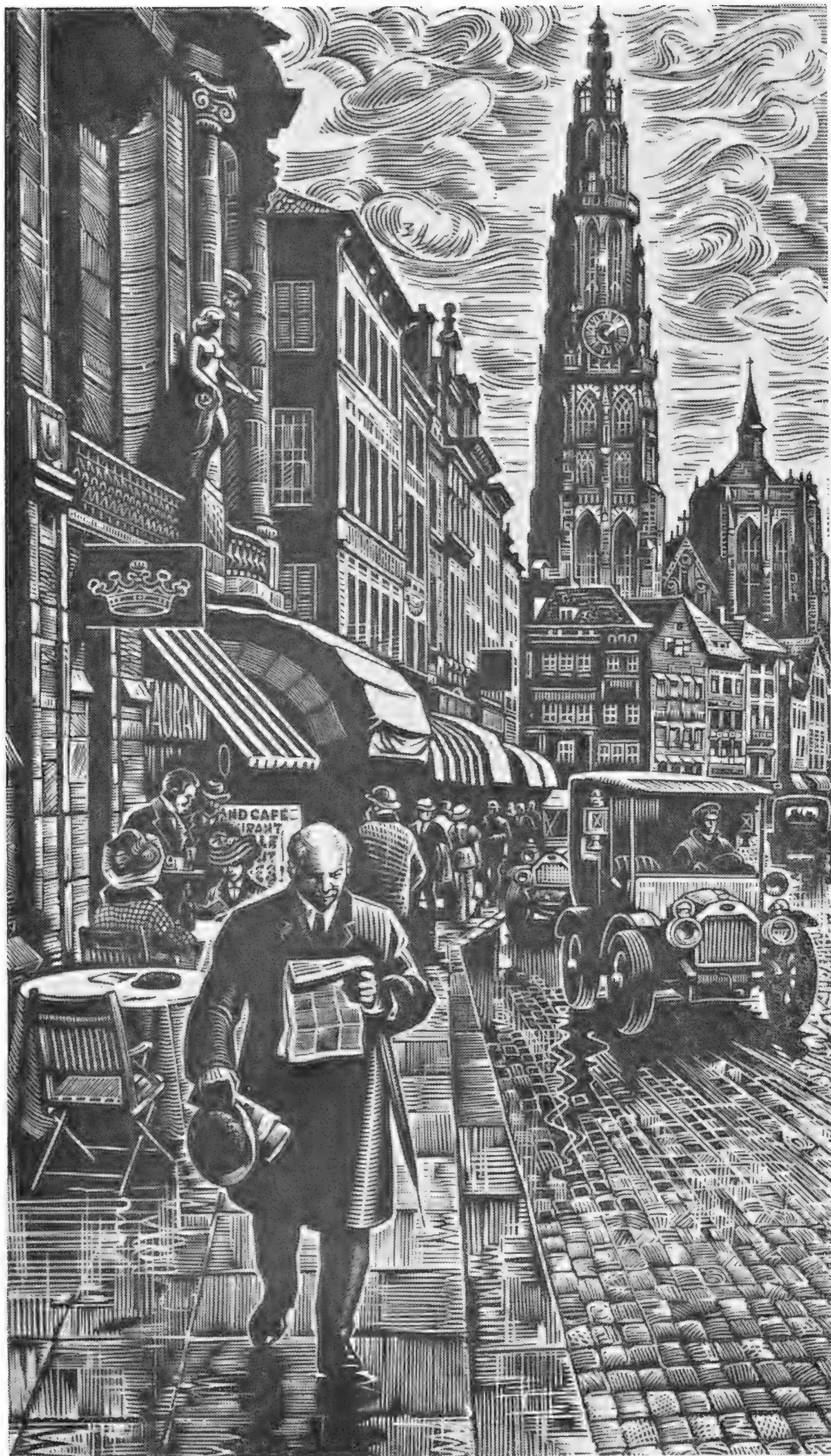
Как и в предшествующие годы, в украинской станковой графике 60-х годов важное место принадлежит шевченковской теме. Ассоциативностью образов, пластической гибкостью рисунка достигается единство драматических и лирических мотивов в серии литографий Н. Лопуховой «Судьба женщины в произведениях Т. Г. Шевченко», Сочетание эпической значи-



249. А. Куш. Мир. 1976

тельности и гротескно-сатирической трактовки отрицательных персонажей свойственно листам А. Данченко, созданным по мотивам поэтических произведений Шевченко. Заметным явлением графики начала 60-х годов стала серия линогравюр В. Куткина «По мотивам творчества Тараса Шевченко». В них автор использует возможность в монументальных композициях зримо представить осуществление свободолюбных идей поэта. Серия Куткина утвердила проявившееся в творчестве украинских графиков рубежа 50-х — 60-х годов стремление мыслить крупными масштабами, создавать образы героико-романтического звучания, исполненные большой социальной значимости.

Дальнейшее развитие получают в 60-е — 70-е годы традиции украинского графического пейзажа. Периодически к этому жанру обращается М. Дерегус (илл. 251). Романтические настроения, свойственные послевоенным его офортам с изображениями величественных мотивов природы, уступают теперь место умиротворенности и покою (листы «Осень», «Древние ду-



250. Г. Малаков. Свежий номер. Антверпен. Из серии «Ленин за границей». 1969—1970

бы»). Продолжая разрабатывать фольклорно-историческую тематику или обращаясь к современности в офортах «Коня ведут, казака несут», «Купание коней», «Перед бурей», художник неисчерпаем в поэтической нюансировке лирических образов.

Просты и непритязательны пейзажи Н. Лопуховой (илл. 252), П. Куценко. Традиционные по манере исполнения, они утверждают мир интимных человеческих чувств, вечную красоту природы.

Широкое воздействие на развитие графического пейзажа имело творчество А. Пашенко и В. Литвиненко. Их влияние сказывается на творчестве И. Батечко, А. Бабковой, Г. Гаркавенко, И. Черникова, А. Фищенко. В изображениях поэтических уголков природы, в городских или мемориальных сюжетах эти художни-

ки восприняли от старших товарищей задушевность в передаче мотива, склонность к щедрому использованию цвета, его декоративных качеств. Экспрессией форм и колорита они стремятся выразить ощущение современности, подчеркнуть приметы нового в окружающей действительности.

Серьезное внимание уделяют индустриальному пейзажу В. Вихтинский, Г. Зубковский, Н. Родзин, В. Новиковский, В. Панфилов. Техника офорта в различных его разновидностях позволяет им пластично передавать мощные объемы промышленных гигантов, добиваться живописных эффектов, смягчающих холодную сухость реальных форм.

К 70-м годам грани между индустриальным и лирическим пейзажами несколько сглаживаются. Мотивы естественного ландшафта органичнее входят в индустриальный пейзаж, одухотворяют его поэтическим чувством. Таковы холодноватые по цветовому строю монументальные пастели и акварели Г. Полевого, посвященные Донбассу. В них пирамиды терриконов, окутанные голубоватой дымкой, и степные равнины создают образ, в котором сочетаются тонкий лиризм и восхищение гигантским размахом человеческой деятельности.

Коллектив украинских графиков постоянно пополняется выпускниками художественных институтов, количественно и качественно меняя состав местных школ. Наряду с мастерами традиционных центров, таких, как Киев, Львов, Харьков, Одесса, смелее заявляют о себе графики молодых творческих организаций Донецка, Днепропетровска, Николаева, Запорожья, Херсона. Формируется коллектив графиков Закарпатья.

Монументальность, сочетающаяся с академической точностью рисунка, отличает почерк киевских графиков, прочно связанных с традицией 30-х — 40-х годов. Их работам свойственны картинная завершенность композиций, живописная мягкость цветовых отношений, интерес к объемно-пространственным решениям и сюжетной мотивировке действия. Киевские художники широко используют различные графические техники, придерживаясь достоверности в передаче натуры. Так, А. Данченко, прибегая к условно-ассоциативным приемам в серии «Корюковка. 1 марта 1943 года» (1971, офорт, илл. 255), усиливает мемориальное звучание достоверно трактованных сюжетов. Пять композиций — «Утро», «День», «Мать», «Вечер», «Ночь» — представляют сцены жестокой расправы фашистских оккупантов над мирным населением. Размещенные на белом фоне с тисненными по широким краям названиями сожженных деревень, они воспринимаются как воспоминание о трагедии войны.

События, связанные с жизнью в оккупации, часто привлекают внимание киевлян. Обращение к ним обусловлено стремлением решить важные моральные проблемы, показать новые черты духовного облика советского человека.

Великая Отечественная война предстает в литографиях Н. Попова «В годы оккупации» вереницей воспоминаний о юности, омраченной тяжестью лихолетья. Вместе с тем война в работах художника — это пора моральной закалки. Г. Малаков в серии «Киев в грозное время» иронизирует над последствиями «нового порядка», создавая яркие, сатирически заостренные



251. М. Дерегус. Ветреный день. 1969

образы фашистских молодчиков, спекулянтов, предателей. Литографии Н. Лопуховой 1965 года «1941 год», «Горе войны», «На фашистскую каторгу», выдержанные в суровой экспрессивной манере, завершаются в листе «Возвращение» ликующим гимном победе.

Приверженцем офортной техники является Н. Родин, последовательно разрабатывающий темы большого социального содержания. Художник подолгу работает над графическими сериями, которые охватывают события далекого и близкого прошлого — гравюры по мотивам творчества Т. Г. Шевченко, гравюры, посвященные Октябрьской революции и Великой Отечественной войне. Серию «Мы — советские люди», начатую в 1963 году, он постоянно пополняет новыми листами, вновь и вновь утверждая возвышенную правду об Отчизне, о героике революционного подвига, о суровой и благородной ратной борьбе (илл. 254).

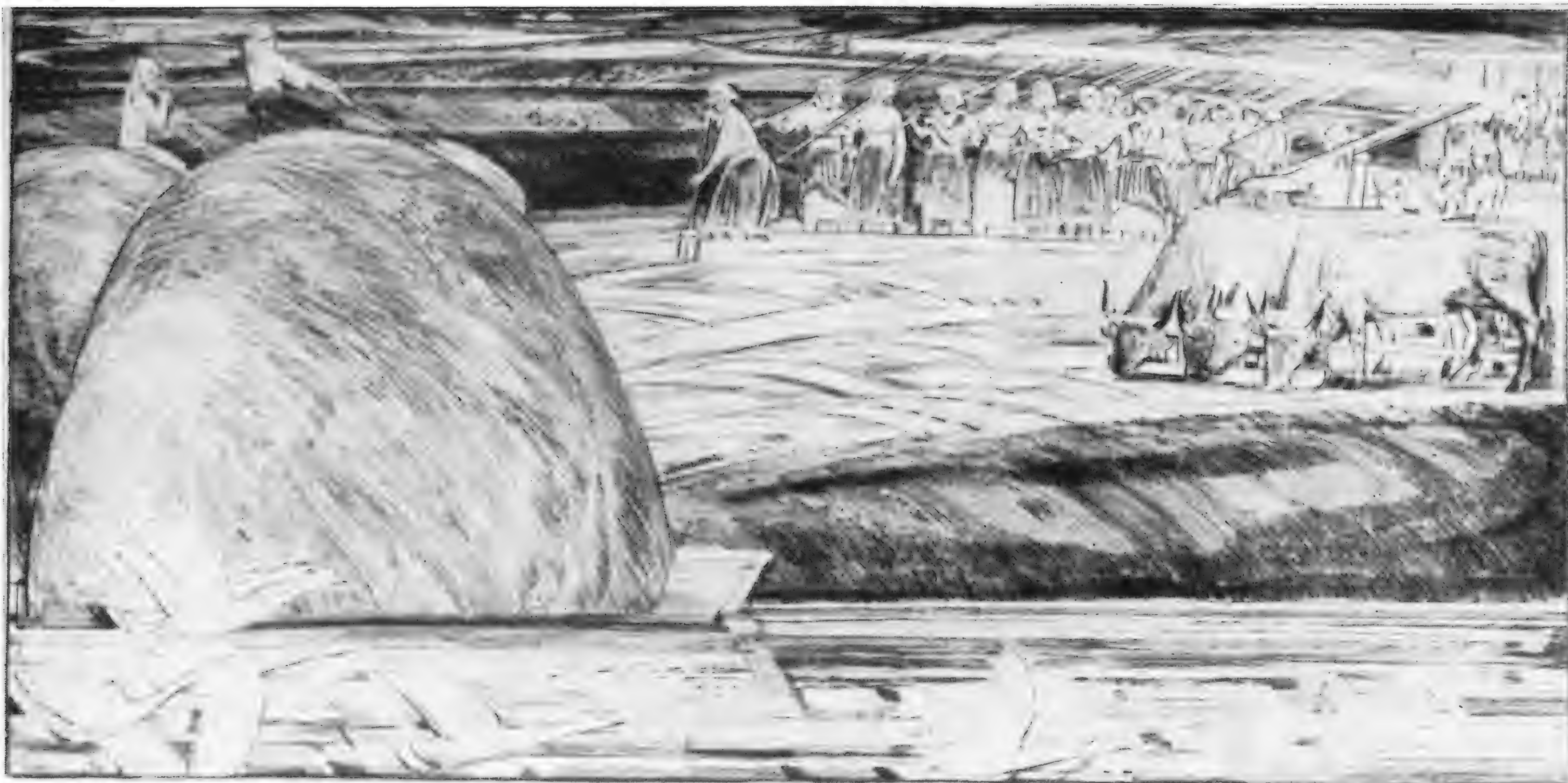
Незримой нитью связано прошлое и настоящее в творчестве Е. Овчинниковой. Художница хорошо знает жизнь села, ощущает неистощимые силы народа, его духовное богатство (серия «Праздник, который всегда с тобой», 1971, литография).

Смелым экспериментаторством отмечен творческий путь Г. Якутовича. Постигнув богатые возможности линогравюры, он с течением времени все чаще обращается к ксилографии и офорту. С особой любовью

разрабатывает художник карпатскую тему, раскрывая духовные аспекты жизни современного гуцульского населения. Таковы линогравюра «Аркан» и серия офортов «Вечер в Карпатах». Острое чувство единения человека с природой определяет образный и эмоциональный строй его произведений. Существенную роль в пейзажах играют человеческие фигуры, сообщающие художественному образу определенную эмоциональную окраску.

Важное место в развитии украинской графики занимают мастера, пополнившие в 60-х—70-х годах коллектив киевских художников. Как яркие творческие личности утвердились А. Чебыкин (илл. 257), Н. Грох, Б. Тулин, Н. Шелест, В. Сергеев. Им, как и многим другим киевлянам, свойственно стремление максимально использовать выразительные средства графической техники, добиваясь уравновешенности интеллектуального и эмоционального начал.

В 60-е годы возрастает публицистический пафос украинской графики, вызванный стремлением к социальной емкости содержания и политической актуальности творчества. В этом направлении наиболее активно выступили харьковские художники В. Ненадо, Е. Джолос-Соловьев, А. Мартынец, В. Ленчин, Г. Галкин, В. Варца, И. Стаханов и др. Выражая восхищение трудовым энтузиазмом советских людей, револю-



252. Н. Лопухова. Гуси. 1975

ционной героикой народа, они обратились к плакатам А. Страхова, к ранним произведениям В. Касияна, к поэтическому строю ранней советской поэзии, находя в них созвучные нашему времени настроения.

Серии гравюр Е. Джолоса-Соловьева «Революция» (1968, линогравюра) и «Первые годы Советской власти» (1969, офорт, *илл.* 253) отмечены эмоционально-личностной оценкой исторических событий. В образном и пластическом строе их ощущается воздействие искусства первых послереволюционных лет. Гравюрам этих и последующих серий свойственны масштабность и глубина содержания, что находит выражение в активности пространственно-объемных решений. Вглядываясь в прошлое, художник стремится соотнести события истории с современностью. В цикле «Агрессия» (1973, офорт, акватинта, сухая игла) Джолос-Соловьев резкими ракурсами создает впечатление широкого пространства, где события происходят с молниеносной быстротой, поражая внезапностью и стремительностью. Действие активизирует восприятие идеи, ядро которой составляет гневный протест против разгула военщины, действующей с жестокой беспощадностью механизма.

По-плакатному броско решены гравюры в сериях В. Ленчина «Революция» (цветная линогравюра) и А. Мартынца «Хроника социализма» (цветная линогравюра). Они построены на торжественном ритме форм и плоскостей, которому подчинены действия монолитных человеческих масс. В раскрытии темы революционного энтузиазма огромную роль играет изобразительная метафора, тем самым понятие «народ-масса» получает убедительное художественное воплощение,

Открыто публицистические формы приобрела украинская графика в произведениях, выражающих солидарность с прогрессивными силами народов мира, борющихся за свое национальное освобождение. Социально активная позиция в соединении с подчеркнуто личностным восприятием действительности отличает В. Ненадо. В серии «Африка-африканцам» ритмы, возникающие в противоборстве черных и белых плоскостей, сообщают линогравюрам драматическую напряженность и героическое звучание. Композиции вьетнамского цикла «Сонгми» и «Кинодокументы» возникли на основе поражающих обличительной правдой документальных кинолент, которые обошли все экраны мира. В графической интерпретации они получили новую силу воздействия. Напряжение, воля, выдержка вьетнамского народа и предчувствие победы обобщены в листах «Вьетнамская мадонна» и «К жизни».

В глубоких пластах народной культуры украинские графики нашли поэтический импульс для своего творчества. Лирико-эпические настроения, столь органично сочетавшиеся с историческими сюжетами в произведениях М. Дерегуса, широко распространяются в произведениях историко-революционной тематики, оттеняя романтическую окрыленность событий. Мотивы народных и революционных песен определяют не только сюжет, но и графическую стилистику листов, их возвышенный строй. Ощущением протяженности пространства, выраженным плавной ритмикой линий и планов, тревожной задумчивостью настроения гравюра Г. Галкина «За землю, за волю» близка интонациям народного эпоса.

Почти все украинские графики 60-х годов прошли путь увлечения народным искусством. Однако не для

всех он оказался плодотворным в творческом развитии и часто был лишь данью времени. Для В. Литвиненко это был необходимый этап, позволивший художнику открыть свежие пластические средства. В линогравюре 1967 года «Песня» он предстает в новом качестве. Упрощенность форм, звонкость цвета, пружинистый орнаментальный ритм помогают ему в передаче обобщенного образа легендарной конницы.

Задумчивые, элегические интонации, появившиеся у Л. Левицкого, противоположны импульсивности его публицистических произведений 30-х—50-х годов. Народное творчество — крестьянский примитив, резьба по дереву, гуцульские изразцы — определяют уравновешенный строй его произведений (илл. 256).

Натурный материал, претворенный в поэтическом свете народного искусства, приобретает у некоторых художников своеобразную праздничность. Певучие круглящиеся линии, подчеркивающие грациозность крепких женских фигур, фризное построение композиции сообщают графическому триптиху В. Куткина «Толока» тот эпический строй, за которым ощущаются очарование, красота народного обычая.

В линогравюрах А. Губарева скупость повествовательных деталей и предельная обобщенность, свойственные народной гравюре, сочетаются с профессиональными приемами гравировки и пластической трактовки формы. В его серии «Народные баллады Закарпатья» прозрачные цвета акварели вместе с глубокими черными тонами оттиска усиливают ощущение грусти и загадочности, навеянной старинными преданиями (илл. 259).

В цветовом строе и поэтичности линогравюр А. Фищенко также ощутим опыт народных мастеров. Декоративность народного искусства позволила ему глубже постичь цветовое богатство природы, выразительность пейзажных мотивов. Предельно обобщая форму, художник выявляет основные свойства природы: прозрачную гладь озера, характерные для определенной поры кроны деревьев, силуэты гор, создающие затейливый волнистый узор. В 70-е годы Фищенко ищет новые возможности для передачи подвижной изменчивости световоздушной среды. В это время он отдает предпочтение рисунку и акварели.

Полное представление о современной украинской графике невозможно без знакомства с львовской школой. Сохраняя приверженность к местной тематике и вдохновляясь красотой народного искусства, львовские мастера создают произведения, отмеченные характерными особенностями.

Чувством животворящей силы природы, величия человеческого духа наполнены произведения многих львовских художников старшего поколения. Фольклорно-этнографическая волна 60-х годов вызвала у них прилив творческих сил. Орнаментально-декоративные приемы, к которым прибегали художники, используя различные виды народного искусства, позволяли им акцентировать своеобразие тематики. Впоследствии их отношение к народной культуре и окружающей действительности становится более опосредствованным и отмечено глубоко личным переживанием. Именно это определяет восприятие действительности такими художниками, как И. Остафийчук, З. Кецало, М. Илку, Ю. Чарышников, В. Пинигин, И. Соболева, Е. Безниско, С. Караффа-Корбут и другие.



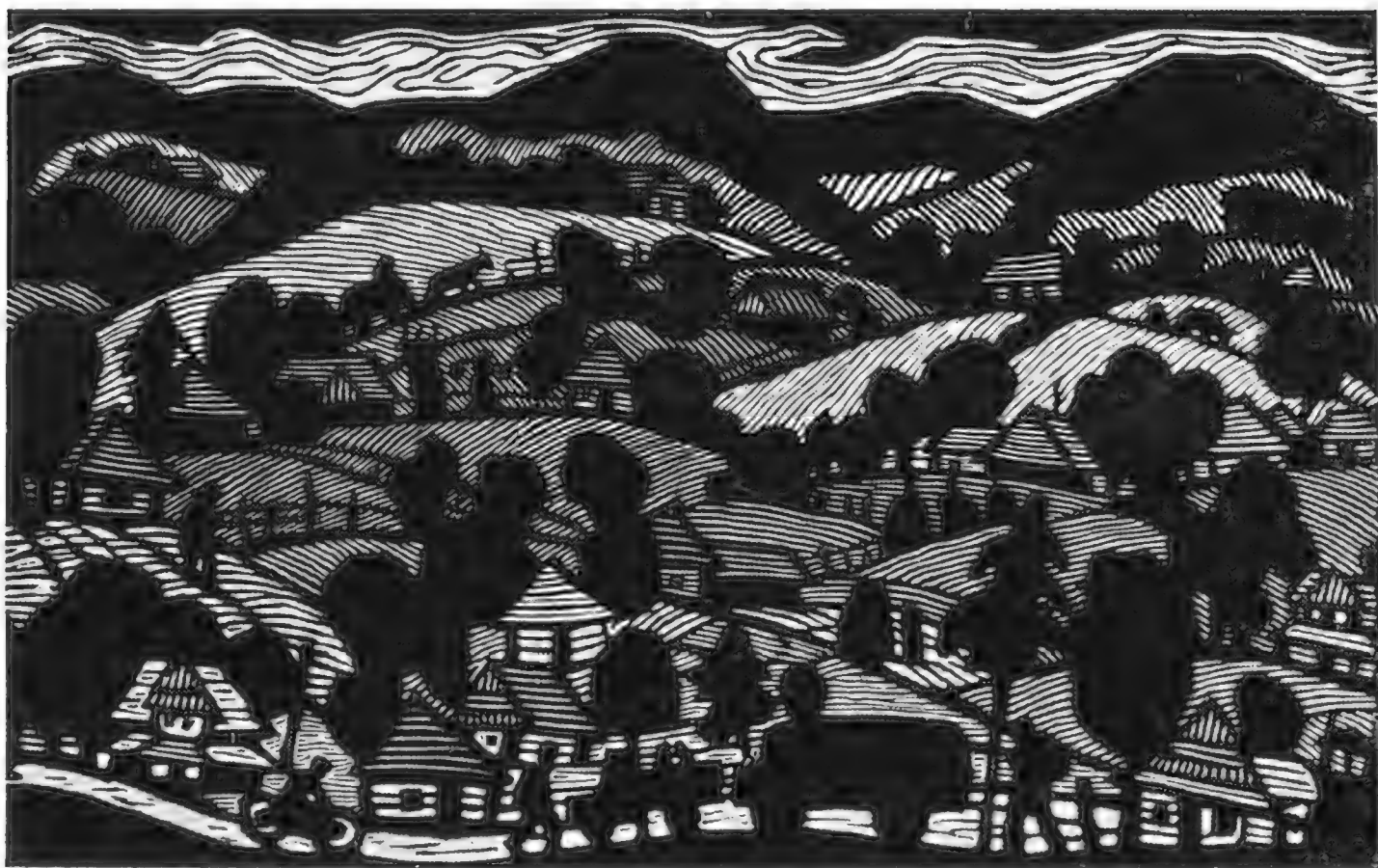
253. Е. Джолос-Соловьев. Часовой. Из серии «Первые годы Советской власти». 1969



254. Н. Родин. К Ленину. Из серии «Мы — советские люди». 1969



255. А. Данченко. Утро Из серии «Корюковка. 1 марта 1943 года». 1971



256. Л. Левицкий. В краю когда-то партизанском. 1968—1969

Широкий круг приверженцев имеет украинская акварельная живопись. Она отличается разнообразием технических и образных средств. В ней преобладают лирические настроения, которые в той или иной степени определяют поэтический строй произведений художников самых различных по своим творческим манерам. Этюдность — одно из наиболее характерных для рассматриваемого времени ее свойств, обусловленное стремлением сохранить свежесть наблюдений, непосредственность чувств, свободу исполнения. Таковы портреты С. Григорьева, в которых запечатлены мимолетные состояния модели, романтические пейзажи Я. Басова, в которых властвует стихия живописного письма, прозрачные и мягкие по колориту листы В. Батюшкова, проникнутые душевной просветленностью.

Однако с середины 60-х годов четко обозначилась тенденция к созданию в этой технике законченного станкового произведения. Возрождается традиция, которая в 30-е — 40-е годы была представлена творчеством А. Шовкуненко. Много внимания уделяет сюжетно-тематическим композициям В. Голованов. Монументальность и живописность определяют активную эмоциональную основу произведений Г. Вербицкого, О. Васильева, Г. Чернявского, Е. Карцыганова.

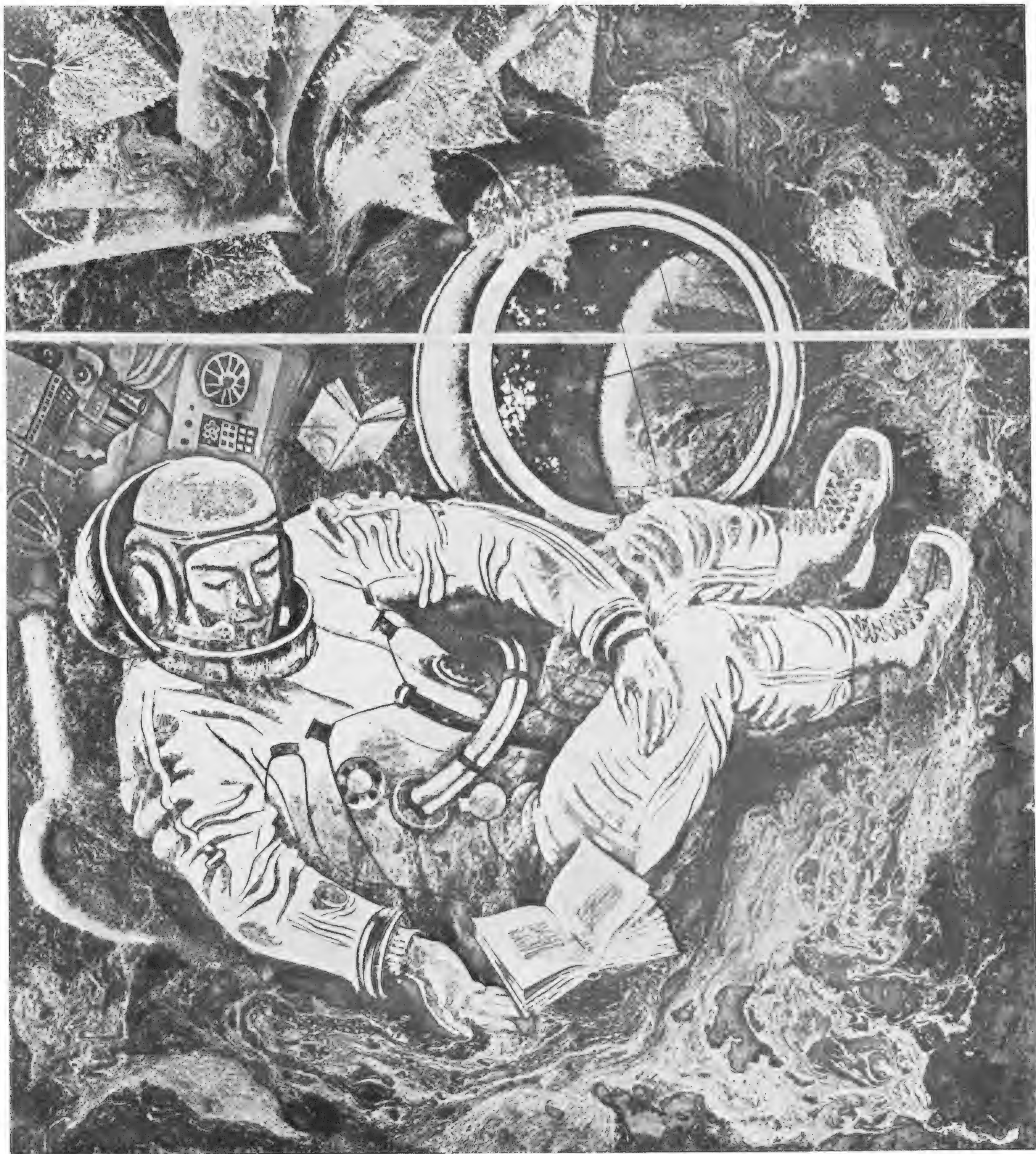
Наряду с монументальностью украинским акварелям свойственна декоративность, которая служит важным средством обобщения. В произведениях С. Лунева она способствует повышенной выразительности мотива, эмоциональному звучанию цвета. Декоративной изысканностью цветовых сочетаний, предельной обобщенностью форм привлекают композиции Н. Глущенко, исполненные с импровизационной легкостью.

Обращаясь к важнейшим проблемам наших дней, ставя в центр внимания человека, отыскивая в современности ответ на вопросы прошлого и будущего, украинские графики стремятся к значительности и проникновенности образов.

Укрепление полиграфической базы, а также решение вопроса кадров обеспечили перелом в культуре оформления и иллюстрирования украинской книги. Пожалуй, последовательнее, чем в станковой графике, здесь решались проблемы традиций и новаторства. Традиции рукописной и старопечатной книги, достижения художников круга «Мир искусства», воспринятые через творчество Г. Нарбута и его последователей, послужили важным источником для комплексного подхода к макету книги. Несомненное, хотя и не прямое воздействие оказало здесь и творчество В. Фаворского.

Решающее значение в художественном оформлении книги принадлежит В. Литвиненко. Работая над иллюстрациями к басням И. А. Крылова, к произведениям О. Вишни, Л. И. Глибова, он обращается к самым разнообразным образным задачам, требующим тонкого чувства юмора и знания национальной психологии. В последние годы интересы Литвиненко сосредоточивались в основном на детской литературе, в частности на иллюстрировании сказок, дающих простор его дарованию анималиста. Его иллюстрации отличает не только хорошее знание анатомии животных, их жизни и поведения, но и большой такт, с которым художник неназойливо, но убедительно преподносит поучительный вывод.

Одним из ярких явлений в украинской книжной графике, получившим широкий, всесоюзный резонанс





258. Г. Якутович. По мотивам «Слова о полку Игореве». 1976

в начале 60-х годов, стали иллюстрации С. Адамовича к повести О. Кобылянской «Земля» (илл. 260). Трагедия буковинской семьи предстает в них со всей убедительностью. Следуя литературной основе, художник использует разнообразные мотивы, оттеняющие линию любви, поэтической природы края, портретные характеристики героев. Но главным остается ощущение губительного стремления к приобретению собственности. Проживая постоянно в Риге, художник не прерывает связи с украинскими издательствами. Работа в технике линогравюры помогла ему осмыслить эмоциональное и психологическое значение цвета. Утонченным чувством цвета, линейной выразительностью рисунка отличаются его работы над произведениями М. Шолохова «Судьба человека» и «Они сражались за Родину», М. Стельмаха «Кровь людская — не водица».



Лаконизм композиции, декоративность форм определялись в течение почти всех 60-х годов освоением традиций народного искусства и старопечатной книги. Они послужили важнейшей основой формирования творческого почерка Г. Якутовича, каждая новая работа которого знаменует определенный этап творческого роста и самого мастера, и книжного искусства республики в целом. Ощутимое воздействие лубка и старинной обрезной гравюры определяет стилистику иллюстраций Якутовича к украинским сказкам.

Несомненное достижение на пути поисков образного и стилистического единства элементов книги — иллюстрации Якутовича к драмам И. Кочерги «Ярослав Мудрый» (1962, линогравюра) и «Свадьба Свечки» (1962, линогравюра), к «Повести временных лет». Эти произведения, проникнутые идеями патриотизма и свободолюбия, отражают события глубокой древности.

Хорошее знание истории и быта народа, его культуры позволило художнику воссоздать исторически достоверные и убедительные картины далекого прошлого. Монументальный характер иллюстраций свидетельствует о живом восприятии художником монументальной живописи Киевской Руси. Но обращение к ней не приводит Якутовича к стилизации. Мягкий штрих, объемно моделирующий форму, и декоративные эффекты фактуры позволили ему соединить духовную возвышенность образов с их земной полнокровностью.

Работая над книгой, Якутович сравнивает и оценивает возможности той или иной графической техники. От линогравюры в иллюстрациях к книге М. Пригары «Казак Голота» художник обращается к ксилографии, серебристость которой позволила найти более тонкие сочетания с наборной полосой. Эта техника помогла ему глубоко проникнуть в содержание повести М. Коцюбинского «Тени забытых предков» (1966), овеянной языческим духом гуцульских легенд. В иллюстрациях к «Захару Беркуту» И. Франко (1972), сборнику рассказов М. Черемшины (1974), новеллам В. Стефаника, «Слову о полку Игореве» (илл. 258) художник использует выразительные возможности офорта.

В 1968 году вышло юбилейное издание «Энеиды» И. Котляревского в оформлении и с иллюстрациями А. Базилевича (илл. 261). Этот цикл — результат многолетней работы. Художник глубоко проникся комизмом ситуаций, характеров, повадок героев поэмы, объединил вокруг ведущей идеи многообразные сюжетные линии. За бурлескно-травестийной формой произведения он сумел почувствовать неиссякаемую силу народа. Но пленяясь мужеством и самоотверженностью героев, Базилевич не забывает о человеческих слабостях и пороках. Тогда и появляются композиции, полные характерного для фольклора юмора или едкой сатиры. В графической интерпретации он предоставляет возможность героям «сыграть» шире, чем дано в тексте, однако не больше, чем позволяют стиль и ритмика повествования. Стремительности поэтического рассказа соответствует в иллюстрациях динамический, иногда по-барочному извилистый рисунок, подчеркивающий одной линией самое характерное в мимике или поведении героев.

Приверженностью к историко-революционной тематике определяется творчество И. Селиванова, когда он обращается к произведениям украинской советской литературы. В его иллюстрациях к роману Ю. Яновского «Всадники» (1960, линогравюра, илл. 262) приподнятая патетика, величественный ритм удлиненных монументальных композиций, напряженность черноты белых плоскостей и красочных пятен подчеркивают драматизм революционной борьбы, возвышенные стремления и поступки героев.

Много работает над совершенствованием графической манеры А. Данченко, стремясь максимально приблизиться к полиграфической основе. Сохраняя склонность к произведениям эпического плана, он добивается новых нюансов в разработке их образного строя. В иллюстрациях к книге А. Ильченко «Казацкому роду нет перевода» документальная достоверность, детальное знание исторической эпохи сочетаются с пластической точностью и выразительностью форм. Публицистический язык произведения Дж. Рида «Десять дней, которые потрясли мир» нашел выражение в сти-



259. А. Губарев. Там за горою... Из серии «Народные баллады Закарпатья». 1966

листических параллелях с газетным рисунком и подвижностью кинокамеры. Творчество Данченко национально даже тогда, когда он обращается к «Декамерону» Дж. Боккаччо. По чувству юмора и поэтической задушевности «Декамерон» в интерпретации этого художника обнаруживает родство с образами фольклорной традиции.

Украинская книжная графика располагает значительным отрядом художников, способных образно интерпретировать содержание литературных произведений. Это — Г. Гавриленко, В. Хоменко, В. Стеценко, А. Пономаренко, В. Юрчишин, Н. Лопухова, Е. Яблонская, А. Ивахненко, С. Якутович, Е. Матвеев и другие.

Украинский плакат 60-х годов отличается активным развитием различных его видов и прежде всего обогащением художественных приемов, он обретает лаконичную выразительность мысли и действенность языка.

Общий уровень современного украинского плаката со всей сложностью идейных и художественных поисков определили мастера, которые начали свой путь в 60-е годы. Это Т. Ляшук, Ю. Мохор, Ф. Глушук, О. Терентьев, Г. Кислякова, Я. Райзин и другие. Обновляю-



260. С. Адамович. Фронтиспис к роману «Земля» О. Кобылянской. 1960



261. А. Базилевич. Иллюстрация к поэме «Энеида» И. Котляревского. 1966

щая поступь времени коснулась творчества плакатистов старшего поколения — В. Литвиненко, И. Кружкова, В. Ламаха, Т. Хвостенко, И. Дзюбана, А. Вороны. В последнее время активизировалась деятельность художников Львова, Одессы, Харькова, Ворошиловграда, Донецка. Сохраняя агитационную активность, плакат обретает определенную изысканность. Утверждаются гибкость пластического и образного мышления, ассоциативность приемов, поэтичность образов. Характерно обращение плакатистов к задушевно-лирическому строю украинской поэзии, к декоративному богатству народного искусства, к традициям плаката первых послереволюционных лет. Определенное влияние на плакат оказали монументальные приемы станковой графики, сообщившие его образам величественность.

Эмоциональностью и психологизмом отличаются плакаты Я. Райзина и Н. Тихонова. Их лист «Мы пойдем твердо и неуклонно к победе социализма» соединяет глубину общего содержания с убедительной характеристикой образов и торжественностью композиции. Емкие символично-аллегорические образы и монументальность композиции присущи плакатным сериям Ю. Мохора и О. Терентьева.

Наряду с чисто графическими средствами в плакате все чаще начинают применяться фотоприемы, монтаж. Использование фотодокументов сообщает ему документальную убедительность. Достоверность фотопортрета придает плакату Г. Кисляковой «Помним» большую эмоциональную взволнованность.

Характерные тенденции современного украинского плаката представляет творчество Ф. Глущука и Т. Лящука, настойчивыми усилиями которых в нем утверждаются графический стиль и патриотическая направленность тематики. Лаконичным очертанием овала молодого женского лица, решительным поворотом фигуры и четкой вертикалью штыка в плакате Глущука «За власть Советскую!» достигается предельная обобщенность символического образа Родины, овеянного революционной романтикой. Активным использованием традиций народного творчества, красочной декоративностью отличаются плакаты Лящука (илл. 263).

Создание в 1959 году мастерской «Агитплакат» (по примеру московских и ленинградских) повысило оперативность работы и благоприятно повлияло на художественные качества плаката. Деятельность мастерской способствовала подъему сатирического плаката. Здесь пригодился опыт старших мастеров сатиры, определивших острую публицистичность, наступательную силу и остроумие сатирических решений. Удачны работы В. Решетова, Е. Кудряшова, В. Пашенко. Успехи сатирического плаката связаны и с украинской карикатурой, пережившей в 60-е годы подлинный подъем.

Обращение к острым политическим темам всегда было одной из сильных сторон украинской сатирической графики. В этом направлении продолжали работать художники старшего поколения (В. Литвиненко, В. Гливенко, Бе-Ша (Шаповал), К. Заруба), используя широкий арсенал сатирических средств, развивая лучшие демократические традиции отечественного и зарубежного искусства. Однако современный период принес ряд новшеств, которые в первую очередь состояли в графической выразительности, сочетающей

остроумие сюжета с точностью и убедительностью рисунка. Четче определилось индивидуальное лицо мастеров, что сообщило карикатуре разнообразие сатирических оттенков.

Успешное освоение бытовой карикатуры позволило поднять ряд актуальных тем. Художники младшего поколения В. Зелинский, А. Василенко, С. Герасимчук вместе со старшими товарищами значительно расширили арсенал средств в карикатуре. Весьма характерна для современной украинской карикатуры серия «Житие святых и нечестивых» А. Василенко и С. Герасимчука. Обращаясь к широкому кругу явлений, которые неоднократно оказывались в поле зрения критики, художники раскрывают их сквозь множество ассоциаций, ведя рассказ в пародийном тоне. Отношения между небожителями и приспешниками Люцифера, их действия, психология — все как бы отражает реальное, земное. Тонкое чувство юмора помогает художникам представить сцены рая и ада в жизненно убедительных ситуациях. В поведении чертей и святых ярко предстают человеческие слабости и пороки.

В 60-е — 70-е годы на Украине, как и в предыдущий период, успешно развиваются все характерные для республики виды декоративно-прикладного искусства. Это относится и к ковроделию, где существуют два направления. Первое связано с массовым производством орнаментальных ковров бытового назначения. Характер другого определяется созданием уникальных произведений.

Широкое распространение получили ковры с цветочным орнаментом, так называемые полтавские. Основной центр их производства — фабрика имени Клары Цеткин в поселке Решетилровка Полтавской области. Много сделал для дальнейшего развития такого рода ковров главный художник фабрики Л. Товстуха. Умело используя народные традиции, он создает орнаментальные композиции, отличающиеся высокими декоративными качествами. Таковы его «Цветы Полтавщины», «Весна», «Голубое утро» и другие. Оригинальны ковры с цветочным рисунком решетилковской художницы Н. Бабенко «Солнечный», «Праздник весны», «Светлая осень» и другие (илл. 266).

Своеобразные ковры с узорами растительного характера создали киевские мастера. Лучшие классические традиции ощущаются в работах народной мастерицы М. Походенко. Их отличительная особенность — строгая симметричность несколько геометризованных узорных композиций, сдержанность колорита, декоративная выразительность. Удачно разрабатывают народные традиции применительно к современным коврам изделия профессиональные киевские художники Л. Ганжа, Р. Лихачева, О. Машкевич.

Ковры с геометрическим орнаментом, как и раньше, изготавливаются преимущественно в западных районах республики. Яркой красочностью отличаются изделия косовского производственно-художественного объединения «Гуцульщина» Ивано-Франковской области. Автором эскизов большинства из них является С. Повзук. Более сдержанные по общему колориту ковры производит в той же области коломыйская фабрика имени 17 сентября. Образцы здесь успешно разрабатывает И. Гулик. Новизной декоративного реше-



262. И. Селиванов. Иллюстрация к роману «Всадники» Ю. Яновского. 1960



263. Т. Ляшук. «Радянська слава України...». Плакат. 1967

ния отличаются ковры с геометрическим рисунком и гармоничным сочетанием серых, черных и белых тонов, изготовленные хотинской фабрикой имени Н. К. Крупской Черновицкой области (в большинстве случаев по образцам И. Пастуха). Многоцветные ковры с преобладанием золотисто-коричневых тонов и геометрических узоров выполняются по рисункам В. Карась глинянской фабрикой «Победа» Львовской области. Бордово-розовым общим колоритом с вкраплениями зеленого, желтого, голубого выделяются работы Г. Визичканич, сотканые в ганичском ковродельческом цехе в Закарпатье. Производство орнаментальных ковровых изделий с рисунками и колористическими особенностями, базирующимися на местных традициях, в последние годы возрождено в Житомирской, Тернопольской и других областях.

Интересную разновидность изделий западного региона республики представляют собой коврики с длинным пушистым ворсом, которые используются местными жителями как одеяла, покрывала, украшения домашнего интерьера. Называют их лижниками (от украинского слова «ліжка» — кровать). Лижники

ткнут народные мастера в горных районах Ивано-Франковской, Черновицкой и Закарпатской областей по образцам, бытующим в данной местности. Рисунок прикарпатских лижников в большинстве случаев состоит из крупномасштабных ромбовидных элементов, соединенных между собой и занимающих почти все поле изделия, иногда ромбы дополняются зигзагообразными линиями. Лижники бывают серо-черные и красочные. В закарпатских лижниках рисунок строится из поперечных однотонных и орнаментальных полос, чередующихся между собой, колорит — полихромный. Как и раньше, на Украине производятся ковровые изделия типа дорожек (вереты).

Интенсивно и разнообразно развивается украинский тематический ковер. Создаются ковры орнаментально-тематические, сюжетно-тематические и ковры-портреты. Среди произведений первого рода ковер «Расцветает могучий Советский Союз», исполненный по рисунку художницы В. Тараненко к 50-летию СССР. В цветочный орнамент искусно вкомпонованы герб Советского Союза и текст, прославляющий нерушимую дружбу братских народов нашей страны.

Принципы создания сюжетно-тематических ковров или гобеленов претерпели в 60-е — 70-е годы существенные изменения. Если раньше такие ковры нередко напоминали живописные полотна, то теперь они становятся более декоративными, в них полнее учитывается специфика выразительных средств ковроделия. Начало новому этапу в развитии сюжетно-тематического ковра было положено в 1960 году киевлянами И. и М. Литовченко — авторами гобеленов «Советская Украина» и «Тарас Шевченко». Это были первые образцы украинского тематического ковра, созданного с помощью выразительных средств, присущих декоративному искусству, тема в них решена в декоративно-плоскостной манере. В подобной же манере исполнены гобелены по эскизам киевских художников С. Кириченко и Н. Клейн («Песня о Ленине», «И меня в семье великой»), В. Василенко («Юбилейный»), черновицкой художницы В. Никулиной («Дружба») и других мастеров. Некоторые художники умело решают в ковре самые сложные, масштабные по значению темы. Примером могут служить гобелены крымских художников С. и Л. Джусов «Рыцарям революции», «Дружба. Навеки вместе» (илл. 264).

К декоративно-фигуративным композициям мастера ковроделия прибегают и при разработке тем из современной жизни, а также фольклорно-этнографических. К лучшим принадлежат ковры, созданные по эскизам закарпатской художницы Л. Бровди («Трудовые ритмы», «Танец»), львовской мастерицы Н. Паук («Гуцульская сюита»), киевлянки А. Холопцевой («Свадебный»). Интересны гобелены черновицких художников З. Давыденко, Е. Француз, херсонских мастеров А. Прокопенко, П. Старинца, Б. Шнайдера.

В течение 60-х — 70-х годов значительно расширилась сфера применения украинских ковров. Они теперь украшают интерьеры многих общественных зданий. Тематические гобелены органично вписались в интерьеры гостиницы «Киев» и Дома кино в Киеве («Украинская песня» Е. Владимировой; «Украинская осень» Л. Жоголь), Дворца бракосочетаний в Александрии Кировоградской области («Гимн жизни» И. и М. Литовченко, В. Прядка), пионерского лагеря



264. С. и Л. Джусы. Гобелен «Дружба. Навеки вместе». 1970-е гг.

«Молодая гвардия» в Одессе («Дружба» Е. Фашенко) и многих других общественных сооружений.

Широко развито на Украине производство художественных тканей. Как и раньше, изготавливаются декоративные рушники, скатерти, покрывала, орнаментально-тематические панно и другие изделия. Знаменитые красно-белые рушники с крупными геометризированными узорами ткнут в Кролевце на Сумщине (преимущественно по образцам художника И. Дударя). Полосато-узорчатые, изысканно сгармонизированные в цвете рушники изготавливают по эскизам И. Нечипоренко и Н. Скопец в Богуславе на Киевщине. Высокохудожественные декоративные ткани, скатерти, покрывала, рушники создают на предприятиях Укрхудожпрома по эскизам киевлянина С. Нечипоренко. Целые серии рушников исполнили народные мастера декоративного ткачества А. Верес из Киевской области, А. Василяшук из Ивано-Франковщины, А. Леончук из Ровенщины.

Много разнообразных художественных тканей производит мощная текстильная промышленность Украи-

ны. Известные далеко за пределами республики мебельные гобеленного типа ткани изготавливают Дарницкий шелковый и Херсонский хлопчатобумажный комбинаты. Художники А. Ламах, Н. Лопато, В. Корнева, М. Кочевская, Б. Шнайдер и другие в своих работах умело используют традиции местного народного ткачества. Художники Черновицкого текстильного объединения З. Давыденко, Е. Француз, В. Никулина разработали проекты жаккардовых тканей, ковров, покрывал, скатертей и других изделий.

Среди декоративно-мебельных плаховых тканей следует отметить продукцию Киевской и Львовской ткацких фабрик (художники Л. Духота, М. Луцкевич), а также Одесского текстильного комбината (художник Г. Линденман).

Ощутимы перемены в художественном облике выпускаемых драпировочных тканей. В середине 60-х годов Херсонский хлопчатобумажный, Житомирский и Ровенский льняные комбинаты освоили производство таких тканей на жаккардовых машинах. Интересные образцы создали Г. Батенев, А. Кузюра, Н. Целуйко.



265. Полтавская вышивка. 1970-е гг.

Орнаментальные решения драпировочных тканей, которые изготавливаются на кареточных станках, разработали К. Пономаренко, П. Старинец, А. Стеценко, Б. Юрченко, Л. Швец.

Большую и разнообразную в художественном отношении группу составляют плательные ткани. Они выпускаются Киевским, Дарницким и Черкасским шелковыми, Донецким и Тернопольским хлопчатобумажными комбинатами. Удачные рисунки для набойки создают Н. Грибань, П. Зайцев, Т. Иванова, Т. Мороз, Р. Пашкевич, П. Червяков и другие. По сравнению с предыдущим периодом плательные ткани стали интереснее по орнаментальным мотивам, колориту, фактуре.

Дальнейшее развитие в 60-е — 70-е годы получила художественная вышивка, распространенная по всей территории Украины (илл. 265). Во многих областях республики работают фабрики художественных изделий, где вышивка занимает весьма значительное место. Эти фабрики выпускают декоративные панно, рушники, скатерти, отдельные предметы и ансамбли одежды (мужские сорочки, женские блузы, платья, детские костюмы). Вышивка отличается локальными особенностями, большим разнообразием художественных форм. Успехи в этой области связаны с именами П. Березовской, Е. Василенко, А. Великодной, Н. Гречановской, А. Задувайло, В. Захарченко, Е. Карашук, П. Клим, В. Роик, Г. Цыбулевой.

С применением вышивки и ткачества, умелым использованием народных традиций в республике создаются современные ансамбли одежды Киевским и

Львовским домами мод, а также отдельными мастерами и художниками (М. Федорчак-Ткачева, С. Кульчицкая из Львова, Л. Лебига, М. Мотовиловец, Т. Потеряйло, Н. Ройтер, В. Верес из Киева и другие). В Киеве изготавливаются красочные шерстяные платки и шали с применением народной орнаментики.

60-е — 70-е годы явились новым этапом в развитии украинских декоративных росписей. Наряду с такими прославленными мастерами народной живописи, как Е. Белокур, Т. Пата, М. Примаченко, Г. Собачко-Шостак, появились новые имена художников. Расширилась и география этого вида творчества.

В селе Петриковке Днепропетровской области организована фабрика подлаковой росписи «Дружба» и художественно-производственные мастерские Художественного фонда УССР. Под руководством ведущих мастеров — главного художника фабрики В. Соколенко и главного художника мастерских Ф. Панко — создаются разнообразные декоративные изделия из дерева и пластмассы (настенные блюда, шкатулки, вазы, комплекты посуды, сувенирные ложки и т. д.), щедро украшенные красочной живописью (илл. 267).



266. Н. Бабенко. Ковер. 1970-е гг.



267. В. Соколенко. Набор посуды. 1970-е гг.

Петриковская роспись прочно вошла в фарфоровую промышленность. Декоративные вазы, подарочные и сувенирные изделия, сервизы, оформленные петриковской росписью, получили всеобщее признание и стали своеобразной визитной карточкой современного украинского художественного фарфора. Успехи этого искусства связаны с именами М. Тимченко, В. Павленко и Г. Черниченко. Удачное применение петриковская роспись нашла в художественном оформлении интерьера. Петриковские мастера расписали стены одного из залов Республиканского дома художника, зал в павильоне «Народные художественные промыслы» на Выставке передового опыта народного хозяйства СССР в Киеве, павильоны Украинской ССР на международных выставках в Лейпциге, Лос-Анджелесе.

Декоративные росписи получили широкое распространение. На Киевщине их создают Е. Миронова, М. Буряк, В. Скопич. Серебристо-коричневые по колориту цветочные композиции исполняет П. Хома (Ивано-Франковская область). Буйными растительными мотивами мягких очертаний отличаются росписи Р. Палецкого из Одесской области. Насыщенные по цвету

растительные мотивы с включением фигур у молодой мастерицы Л. Витковской из Херсонщины. Творчество народных мастеров декоративной росписи используется в полиграфии. В их оформлении выпущено несколько изданий для детей. Мастера декоративной росписи участвуют в создании плакатов и открыток.

Традиционным видом декоративного искусства на Украине является художественная обработка дерева. В 60-е — 70-е годы в этом виде творчества достигнуты значительные успехи. Промыслы резьбы по дереву продолжали развиваться в западных районах республики, расширились на Полтавщине, Киевщине, Черниговщине и в других областях. Интенсивно работает в эти годы народный резчик из Черниговщины А. Штепа. Его скульптурным композициям присущи приметы, характерные для народной скульптуры (обобщенность форм, условность пропорций, выразительная декоративность при определенной статичности). Свои работы резчик посвящает темам революции («Декрет Ленина о земле и мире»), Великой Отечественной войны («Партизаны»), современной жизни («Звено»), а также литературно-фольклорным мотивам («Тарас Буль-



268. В. Корпанюк. Тарелка декоративная. 1970-е гг. Косов



269. М. Тимченко. Блюдо декоративное. 1971

ба», «В ночь на Ивана Купала», «Охота на кабана»). Среди львовских мастеров деревянной скульптуры А. Сухорский («Звеневая»), И. Одреховский («Гуцулка на лошади»), В. Шпак («Лесорубы») и другие. Произведения этих резчиков в отличие от мягко моделированной деревянной пластики центральных областей Украины характеризуются более энергичной обработкой скульптурной формы.

Выдающимися мастерами плоской орнаментальной резьбы являются гуцульские умельцы, работающие в Косовском районе Ивано-Франковской области. Гуцульская резьба отличается характерностью геометрических орнаментальных мотивов, нередко дополняемых инкрустацией бисером, перламутром, металлом, разными породами дерева. В ассортимент изделий входят декоративные тарелки, всевозможные шкатулки, футляры для книг, папки и т. п. Художественным совершенством и высоким техническим исполнением отличаются работы В. Гуза, В. Кабина, Н. Тимкова, Д. Шкрибляка, В. Корпанюка (илл. 268) и многих других. Несколько иными художественно-декоративными качествами обладают сходные по ассортименту изделия из дерева, выполненные на Полтавщине (мастера А. Олешко, В. Нагнибеда, М. Переверзина). Здесь плоская орнаментальная резьба выполняется по чистому дереву, без каких-либо дополнений.

Как и в предшествующий период, в 60-е — 70-е годы на Украине интенсивно развивалась керамика: майолика, фаянс, фарфор. Терракотовые и майоликовые изделия изготавливались в традиционных керамических центрах — Киеве, Василькове, Опошне, Косове, Львове, Ужгороде и других, продукция каждого из которых отличается характерными особенностями (илл. 272). Успех украинской гончарной керамики, и в частности майолики, определила деятельность киевского художника Д. Головка, васильковских мастеров М. Денисенко, В. и Н. Проторьевых, опошнских — И. Билыка, В. Омеляненко, А. Селюченко, косовских — Н. Вербовской, А. Козак, В. Стрипко, львовских — Б. Горбальюка, Т. Левкива, З. Флинты.

Заметное место в керамике занимает фаянс. Его производят Будянский завод Харьковской области и Каменно-Бродский на Житомирщине. На Будянском заводе работают Р. Вакула, Г. Кломбицкая, Б. Пьянида, А. Рыбина, Г. Чернова. Этот небольшой коллектив мастеров обеспечивает высокий уровень художественной продукции. Столовые сервизы, разнообразные комплекты посуды, тарелки отличаются интересными формами и красочными декоративными росписями.

В середине 60-х годов к действовавшим в республике фарфоровым Барановскому, Городницкому, Довбышскому, Коростенскому, Полонскому и Киевскому экспериментальному керамико-художественному заводам присоединились Бориславский, Дружковский, Полтавский, Синельниковский, Сумский и Тернопольский заводы. На всех этих предприятиях изготавливаются бытовая, главным образом столовая посуда, вазы, настенные тарелки (илл. 269), фигурные сосуды, мелкая пластика. Выделяются комплекты посуды, разработанные полтавским художником И. Вицко. Изящными формами и гармоничными пропорциями отличаются сервизы тернопольского художника П. Тарасенко. Оригинальность форм, свежесть декора присущи питьевым наборам и сувенирным штофам сумского худож-

ника В. Ермоленко. Декоративные фигурные расписные сосуды создает коростенская художница В. Трегубова. Фарфоровая мелкая пластика выпускается Киевским и Коростенским заводами, где работают О. Жникруп (илл. 271), В. Щербина, В. Трегубова, Н. Трегубов. Особенно чувствует специфику материала О. Жникруп. Ее пластически совершенные статуэтки чаще всего изображают наших современников, преимущественно женщин («Балерины», «Учительница», «Врач», «Вышивальщица» и др.). Оригинальные композиции создает В. Щербина («Первый трактор», «Лампочка Ильича», «Основатели города Киева»).

В 60-е—70-е годы интенсивно развивалось на Украине художественное стекло. Это хрустальные вазы, кубки, питьевые наборы, оригинальные скульптурные изделия. В последние годы художественное стекло в виде витражей, декоративных вставок, светильников все шире применяется в архитектуре. Наиболее известны своей продукцией Киевский завод художественного стекла, львовское производственное объединение «Радуга», цех гутного стекла Львовской керамико-скульптурной фабрики, Романовский завод на Житомирщине, Бережанский — на Тернопольщине, Артемовский, Константиновский, Попаснянский — в Донбассе, Керчинский — в Крыму. Мастера умело пользуются различными техниками обработки стекла, в частности такими, как гранение, гравировка, химическое травление, росписи прозрачными красителями и т. п. Изготавливаются изделия из слегка подкрашенного прозрачного, а также интенсивно окрашенного сульфидно-цинкового стекла. По-новому декорируются прессованные стеклянные и хрустальные изделия, изготавливаемые индустриальным способом. Немало мастеров владеет способом свободной формовки и декорирования изделия из расплавленной стеклянной массы непосредственно у стекловарной печи. Такой способ по традиции называют способом гутной обработки стекла, а изготовленные при его помощи изделия — гутными или гутным стеклом.

Важную роль в повышении художественных качеств украинского стекла сыграли киевские художники (И. Зарицкий, илл. 270, И. Аполлонов, Л. Митяева, илл. 273, С. Голембовская) и львовские мастера (Л. Выхарева, Е. Мери, Р. Шах). Известные мастера гутного стекла — М. Павловский, М. Тарновский, А. Гера, З. Масляк. Талантливым мастером стеклянной пластики зарекомендовал себя А. Балабин.

Украинское декоративно-прикладное искусство в 60-е—70-е годы достигло высокого уровня и заняло важное место в художественной культуре республики.

Развитие архитектуры Украинской ССР в 60-х—70-х годах характеризуется существенными изменениями в планировке и застройке городов, их инженерном оборудовании, развитии транспорта, благоустройстве и озеленении.

Индустриализация строительства и комплексное решение вопросов создания крупных жилых массивов



270. И. Зарицкий. Ваза. 1973

271. О. Жникруп. Декоративная композиция «Ликбез». 1970



272. Ваза. 1970-е гг. Косов



273. Л. Митяева. Набор из двух кувшинов и двух бокалов.
1970-е гг.



274. В. Ладный, Г. Кульчицкий. Русановский жилой район. 1963—1972. Киев

на свободных территориях обусловили качественно новый подход к формированию архитектуры города. Он начинает рассматриваться как целостная, сложная, постоянно развивающаяся структура, состоящая из крупных планировочных образований, включающих места труда, жилые зоны, территории отдыха и сети культурно-бытового обслуживания. Усложняются формы застройки, появляется стремление к многоплановости, многомерности и разнообразию, к созданию крупных ансамблей.

Происходит сложный процесс развития и обновления большинства городов Украины: сооружаются 4—

5-этажные, а затем и 9-этажные жилые дома и общественные учреждения, укрупняются кварталы, расширяются улицы, формируются новые площади, сады, скверы, парки, сооружаются театры, дома Советов, гостиницы, различные здания культурно-бытового назначения. Быстро растут небольшие города, которые становятся важными промышленными центрами,— Днепродзержинск, Никополь, Кременчуг, Белая Церковь, Коммунарск, Северодонецк, Торез, Лисичанск.

Примером новых принципов планировочной организации городов может служить застройка Новояворова и Днепрорудного в 60-х годах. Жилая, промышленная и рекреационная зоны здесь удобно связаны между собой. Уличная сеть построена так, чтобы транспортные магистрали не пересекали жилые районы.

Важной мерой для создания благоприятных условий жизни в городах явилось более полное использование природных богатств, приближение застройки к берегам рек, морей, создание искусственных водоемов и формирование целостных систем зеленых насаждений.

За последние годы в городах проведена значительная работа по реконструкции их центральных частей, строительству новых магистралей, проспектов, набережных, площадей и крупных ансамблей. Так, в 70-х годах были сформированы Октябрьская площадь в Киеве, новый центр Запорожья, набережная в Днепрпетровске.

В современной городской застройке находят продолжение характерные для украинской архитектуры особенности — свободная постановка зданий в окружении зеленых насаждений, светлый колорит стен, мягкость пластических форм сооружений. Большое влияние на архитектуру оказало строительство в городах крупных



275. В. Васильев, Ю. Плаксиев, В. Реусов, инженер Л. Фридган. Киноконцертный зал «Украина». 1963. Харьков



276. Е. Гусева, А. Зубок, Н. Чмутина, В. Штолько, инженеры
Л. Дмитриев, А. Игнатенко. Гостиница «Тарасова гора».
1961. Канев



277. И. Грынив, М. Волив. Пансионат «Беркут» на Яблуневском перевале в Карпатах. 1968

новых жилых районов. Здесь все шире начинают использоваться принципы свободной планировки. Примерами служат Первомайский массив в Киеве, массив Павлово поле в Харькове, Ново-Московское шоссе в Днепропетровске, ряд жилых массивов в Донецке.

Определенным этапом формирования архитектуры новых жилых районов, который ознаменовался переходом к массовому строительству 9—15-этажных жилых домов, было строительство в Киеве на площадке с намытым грунтом Русановского жилого массива (илл. 274). Близость к Днепру и Гидропарку, обводной канал, обилие зелени внутри массива, крупные светлые и в достаточной степени пластически выразительные здания определяют своеобразие архитектурного облика этой застройки. Дальнейшим шагом было создание жилого массива Березняки в Киеве. Он имеет четкую планировочную структуру, в которой сочетаются группы домов со свободными участками, регулярные формы застройки с прихотливым очертанием водоемов и рощ. Новый характер строительства с использованием зданий различной этажности и их сочетания с окружающим ландшафтом характерен для Мандрыковского жилого массива в Днепропетровске и Салтовского — в Харькове.

Поиски более современных архитектурно-планировочных решений нашли воплощение в жилых массивах Оболонь и Виноградарь в Киеве, Салтовском массиве в Харькове и «Победа» в Днепропетровске, где сооружаются здания только повышенной этажности. В планировочной структуре Оболони представляет интерес компоновка групп зданий значительной длины, сблокированных под прямым и тупым углами, в сочетании со зданиями башенного типа. Особенность массива Виноградарь — внимание к целостному формированию среды, гармоничное размещение высотных зданий, играющих существенную роль в силуэте Киева, интересные решения малых форм.

Создание новых жилых районов в средних и малых городах имеет свои особенности. Строительство зданий

различной этажности позволило достигнуть выразительности архитектурно-пространственных решений. Примером могут служить жилые массивы Загребелье и Восточный в Тернополе.

В течение 60-х — 70-х годов были улучшены проекты типовых жилых домов. Планировка квартир становится удобнее, повышается их комфортабельность, появляются лоджии и эркеры. Серии типовых домов дополняются блок-секциями, что расширяет их градостроительную маневренность.

На формирование архитектуры жилых домов оказывают влияние индустриальные методы возведения зданий и требование комплексной застройки новых жилых районов. Характерная черта — укрупнение форм, членений, отдельных элементов. Предпринимаются попытки повысить выразительность фасадов, используя цвет и элементы, напоминающие распространенный в украинской народной архитектуре мотив цветной подкладки и несложный декор (Киев), а также рельефную орнаментальную пластику (Львов). В большинстве городов Украины широко применяется светлая облицовочная керамическая плитка.

Постепенно меняется облик общественных зданий. Примером может служить Дворец спорта в Киеве (1960, архитекторы М. Гречина, А. Заваров, инженер В. Репях, соавторы В. Гречина, Ю. Евреинов). Это здание универсального назначения предназначено для спортивных соревнований, тренировок, театрально-концертных выступлений, собраний и показа кинофильмов. В архитектуре Дворца спорта ярко проявилось новаторство в решении функциональных задач, однако художественная сторона оставляет желать лучшего.

Важным этапом создания новых типов общественных зданий явилось строительство кино-концертного зала «Украина» в Харькове (1963, архитекторы В. Васильев, Ю. Плаксиев, В. Реусов, инженер Л. Фридган, илл. 275). Зал, вмещающий 2100 зрителей, перекрыт железобетонным вантовым покрытием седлообразной формы. Напряженная кривая мощной наклонной арки, удерживающей покрытие, в сочетании с легкими навесными стеклянными стенами — основа выразительности главного фасада сооружения. Яркое мозаичное панно на фасадной стене тактично входит в образ зданий. В формах сооружения есть свежесть и новизна, рожденные логикой конструктивно-пространственного решения.

Большое распространение получают каркасные системы, особенно в строительстве санаториев, пансионатов, домов отдыха. В этом виде сооружений в настоящее время с наибольшей наглядностью раскрылись эстетические возможности индустриального строительства. В легких, пластических формах зданий ярко проявились простота и непосредственность, роднящие их с произведениями народного зодчества. Международный пионерский лагерь имени В. И. Ленина «Новый Артек» (1960—1963, архитекторы А. Полянский, В. Белов, Д. Витухин, Н. Гиговская, инженер Ю. Рацкевич и др.) — один из ансамблей, построенных индустриальными методами. Оригинальные сооружения из железобетона и стекла хорошо вписались в живописный пейзаж Южного берега Крыма. Удачны также курортный комплекс «Донбасс» близ Ялты (архитекторы А. Полянский, В. Сомов и др.) и здание санатория «Форос» (архитекторы Е. Розанов и А. Шумов).



278. Ю. Плаксиев, инженер П. Пашков. Станция Харьковского метрополитена «Спортивная». 1975

Принципиально по-новому решена архитектура гостиниц «Тарасова гора» в Каневе (1961, архитекторы Е. Гусева, А. Зубок, Н. Чмутина, В. Штолько, инженеры Л. Дмитриев, А. Игнатенко, *илл.* 276) и «Турист» в Черкассах (архитекторы Н. Чмутина, Е. Гусева, В. Штолько). Применение грибовидных сборных конструкций обусловило новую тектонику сооружений. Живописные формы гостиницы в Каневе просты, логичны и прекрасно сочетаются с природным окружением. В пространственной композиции, пропорциональности построения, оборудовании помещений, общем колорите чувствуются черты, присущие украинской народной архитектуре. Вместе с тем это современное сооружение.

Оригинальностью форм отличается асимметричный в плане курзал в Трускавце и новые цирки в Донецке, Ворошиловграде и Кривом Роге, которые построены по типовому проекту. Следует также отметить совре-

менность архитектурных форм театров в Житомире и Сумах. Существенная примета зодчества 60-х — 70-х годов — развитие целостной системы обслуживания населения и возникновение многих зданий нового функционального назначения. В 1967 году в Дарницком районе Киева сооружен первый на Украине общественно-торговый центр, в котором сосредоточены учреждения торгового, бытового, культурного, медицинского и административного обслуживания.

Укрупнение школьных зданий привело к созданию в Киеве школьного городка. Оригинальную структуру планировочной организации школьного здания имеет школа в Донецке (1965, архитекторы И. Каракис, В. Волик, А. Страшнов, П. Вигдергауз). Значительное место среди сооружений 60-х годов занимает киевский Дворец пионеров и школьников (1965, архитекторы А. Мелецкий, Э. Бильский). Интересна композиция его внутреннего пространства, в интерьерах дано много



279. А. Малиновский, А. Комаровский. Дом Союзов. 1977. Киев

произведений монументально-декоративного искусства (художники А. Рыбачук, В. Мельниченко).

Из сооружений транспортного назначения следует выделить аэропорт в Борисполе, морской вокзал в Одессе и автовокзал в Ялте. Центральный объем аэровокзала в Борисполе (1965, архитекторы А. Добровольский, А. Малиновский, соавторы Д. Попенко, Ю. Евреинов) перекрыт сводом-оболочкой, который является главным акцентом в композиции здания. Архитекторы добились здесь органического слияния архитектуры и монументально-декоративного искусства. С большим мастерством выполнены интерьеры.

Заметным событием 60-х — 70-х годов было строительство метрополитенов в Киеве и Харькове. В первой очереди Киевского метро выделяются оригинальностью форм станции «Вокзальная», «Университет» и «Крещатик». Пилоны подземного вестибюля станции «Университет» украшены бюстами выдающихся деятелей культуры России и Украины, в глубине вестибюля помещена фигура В. И. Ленина. На станции «Крещатик» белый купол эффектно сочетается с красочной ковро-

вой облицовкой стен, а белый свод подземного вестибюля — с майоликовыми панно по мотивам украинского народного искусства. Среди станций второй очереди, связавшей Дарницю и Святошино, свежестью форм и своеобразием отличаются «Святошино» и «Октябрьская». В Харьковском метрополитене оригинально и лаконично решены станции «Спортивная» (илл. 278), «Вокзальная», «Советская» (архитекторы Н. Краснолотов, Ю. Плаксиев, В. Спивачук). Их подземные вестибюли представляют собой цельный объем, перекрытый железобетонным сводом.

Наиболее значительное сооружение 70-х годов — Дворец культуры «Украина» в Киеве (1970, архитекторы Е. Маринченко, П. Жилицкий, И. Вайнер, илл. 280). В его архитектуре нашли воплощение основные черты советского зодчества — целесообразность, простота, понятность художественного языка, органичность связи с окружением, высокое качество выполнения всех элементов отделки.

В последние годы архитектура Украины обогатилась многими крупными учебными и научными комплексами.



280. Е. Маринченко, И. Вайнер, П. Жилицкий, инженеры П. Бугаевский, В. Федорченко. Дворец культуры «Украина». 1970. Киев

ми. Это Инженерно-строительный институт в Киеве, новые корпуса Политехнического института во Львове. Пединститута имени Н. В. Гоголя — в Нежине, Химико-технологического института — в Калуше. Важным событием стало сооружение новых корпусов Киевского университета имени Т. Г. Шевченко. Парадность и торжественность характеризуют главное здание Одесского политехнического института. Привлекают внимание своими формами новые корпуса Института теоретической физики и Института электросварки АН УССР.

Важным событием в архитектуре Украины 70-х годов явилось сооружение оперного театра в Днепропетровске и драматических театров в Симферополе и Ивано-Франковске. Театр в Днепропетровске (архитектор Б. Жежерин) имеет четко выраженную традиционную форму. Театры в Симферополе (архитекторы С. Афзаметдинова, В. Юдин) и Ивано-Франковске (архитектор С. Слепец) выгодно отличаются от созданных ранее театров более живописной, асимметричной композицией и своим расположением в застройке центра города. В их формах наметился отход от чрез-

мерного применения стеклянных стен, появились пластически выразительные элементы.

Отказ от широкого использования стекла прослеживается также в Домах Советов и административных зданиях. Примером могут служить здания областных организаций в Днепропетровске (архитектор Д. Щербаков) и Киеве (архитектор И. Подольский и др.). В последние годы появился ряд построек, имеющих подчеркнuto пластические формы. Это санаторий «Черноморский» в Крыму, Дом Союзов (архитекторы А. Малиновский, А. Комаровский, *илл.* 279) и гостиница «Киев» (архитекторы В. Елизаров, И. Иванов, Г. Дурново, Н. Кучеренко и др.) в Киеве. Усиливается внимание к национальным формам и традициям. Это ярко проявилось в пансионатах «Гуцульщина» (архитекторы В. Лукомский, И. Боднарчук и др.) и «Беркут» (архитекторы И. Грынив, М. Волив) в Карпатах (*илл.* 277), ресторане «Дубки» в Киеве (архитекторы В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломиец).

Глубокие преобразования происходят в архитектуре украинских сел. Здесь появляются новые типы жилых



281. Ю. Панько, И. Коваленко, Г. Подгорская, художник В. Задорожный. Общественное здание в центре поселка Калита Киевской области. 1972

и общественных сооружений, начинают строиться многоэтажные здания. Так, в селе Ксаверовка Киевской области была осуществлена застройка центра двухэтажными кооперированными общественными зданиями, жилыми домами мансардного типа и одноэтажными и двухэтажными спаренными домами. Примером может служить и достройка центра села Моринцы (родного села Т. Г. Шевченко), осуществленная в 1963—1964 годах, в ансамбле центра села воплощен целостный архитектурный замысел.

В 1960 году на Украине было начато строительство экспериментально-показательных сел, которое служит основой разносторонней проверки новых предложений в области планировки и застройки, архитектурно-планировочных и эксплуатационных качеств различных типов жилых и общественных зданий. Это села Восход и Петровка Крымской области, Шабо — Одесской, Коробки — Херсонской, Шляхова — Винницкой, Камян-

ки — Николаевской, Кодак, Цибли, Калита — Киевской (илл. 281), Елизаветовка — Донецкой области.

Прогрессивные черты современной архитектуры заметны и в сооружении промышленных объектов. Построенные на Украине новые доменные печи, сталеплавильные агрегаты, мощные листопрокатные и трубные станы, шахты, горно-обогатительные комбинаты, тепловые и атомные электростанции, гидротехнические сооружения, предприятия машиностроения и химической промышленности играют важную роль в формировании архитектуры городов, изменении их силуэтов.

Создание крупных промышленных узлов способствовало улучшению качества планировки городов и дало возможность более экономно расходовать территорию. Общими усилиями архитекторов и инженеров созданы промышленные сооружения, архитектурный облик которых гармонически сочетается с планировкой, благоустройством и озеленением промышленных террито-



282. И. Литовченко, В. Ламах, Э. Котков. Мир, труд, счастье. Мозаичное панно в Бориспольском аэропорту. 1965. Киев

рий. Территории станкостроительного завода имени М. Горького и шелкового комбината в Киеве, Горловского и Авдеевского коксохимических заводов, Львовского телевизионного завода и многих других предприятий — это настоящие парки.

Выразительные силуэты металлургических заводов Жданова и Запорожья, мощные формы новых гидроэлектростанций на Днепре, Московский мост в Киеве и железобетонный мост Киевского метрополитена, изящество железобетонных градиен Симферопольской ГРЭС, светлые цеха машиностроительных предприятий свидетельствуют о возникновении новых художественных качеств архитектуры промышленных зданий.

Существенной приметой украинского искусства 60-х — 70-х годов является бурное развитие монументально-декоративных форм, поиски органической со-

гласованности изобразительных, декоративных и архитектурно-пластических средств для достижения синтетического образа. Мозаичные панно и цветные рельефы на фасадах зданий, свободно размещенные декоративные стелы, цветопластические украшения фонтанов, бассейнов и других подобных объектов не только усиливают содержательную и эмоциональную сторону архитектурного ансамбля, но часто становятся важным средством достижения своеобразия и неповторимости в условиях массового строительства. Художественное оформление и декорирование интерьера всецело подчиняется образному раскрытию функционального назначения объекта, эстетической организации среды обитания человека.

В связи с этим претерпевают изменения стилистика и образы монументально-декоративного искусства. По контрасту с четкими геометрическими формами и большими нерасчлененными плоскостями архитектурных



283. С. и Р. Кириченко, Н. Клейн. Давид Гурамишвили. Мозаичное панно в санатории «Миргород». 1974. Полтавская область

объектов монументально-декоративное искусство стремится к свободно очерченным контурам тематического или декоративного панно, подчеркнутой пластичности изображения, усилению ритмики. Получают распространение символические и метафорические обобщения, акцентируется конструктивно-умозрительное начало в композиции, форсируется звучание локального цвета. При безусловно положительных результатах этих изменений, приведших к усилению содержательности и повышению эмоциональности монументальных решений, к обновлению арсенала пластических средств, к более тесному взаимодействию изобразительных и архитектурных приемов, они породили также некоторые отрицательные явления в украинском монументально-декоративном искусстве: однозначную схематичность символических решений, плакатную прямолинейность образа, эмоциональную скудость.

Как и в станковой живописи, в монументально-декоративном искусстве важную роль сыграло обращение художников к народному творчеству, к опыту мастеров союзных республик и советского искусства в целом. Одним из произведений, где черты органической связи живописи и архитектуры проявились со всей определенностью, явилось оформление киевского аэропорта «Борисполь» (1965), исполненное группой монументалистов в составе И. Литовченко, В. Ламаха, Э. Коткова. Центральное мозаичное панно «Икар» служит как бы эмблемой, выражая своим пластическим и цветовым строем дерзновенность человеческих усилий

в покорении воздушной стихии. Фризная мозаичная композиция «Мир, труд, счастье» (илл. 282) состоит из ряда сюжетов. Ее отличает простота пластического языка и насыщенность цветовой гаммы, состоящей из красных, голубых, желтых и белых тонов.

С именами художников, работавших в Борисопольском аэровокзале, связаны идейно-тематические и образно-стилистические завоевания украинского монументально-декоративного искусства. В этом же составе они исполнили комплексное оформление дворца культуры «Искра» в городе Жданове (1966), состоящее из массивных рельефов из шамота на фасадной стене, росписей в танцевальном зале, тонко подобранных облицовочных и отделочных материалов в оформлении интерьеров.

В 1970 году под руководством И. Литовченко был оформлен Дворец бракосочетаний в Александрии (Кировоградская область). Здесь выделяется символическая композиция И. Литовченко и В. Прядки «Солнце любви», венчающая прямоугольный фасад здания. Этим же художникам принадлежит смелый по замыслу рельеф «Рабочий марш» на фасаде довольно ординарного в архитектурном отношении здания комбината «Ворошиловградуголь» (1972, бетон, смальта). Используя мотив развевающегося знамени, авторы закомпоновали пять ритмически расчлененных групп, отображающих исторические этапы развития этого шахтерского края. Расположенный на вынесенном вперед портале, рельеф воспринимается торжественным гимном в честь героического рабочего класса. Правда, в общей пластике здания высокий рельеф приобрел самодовлеющее значение.

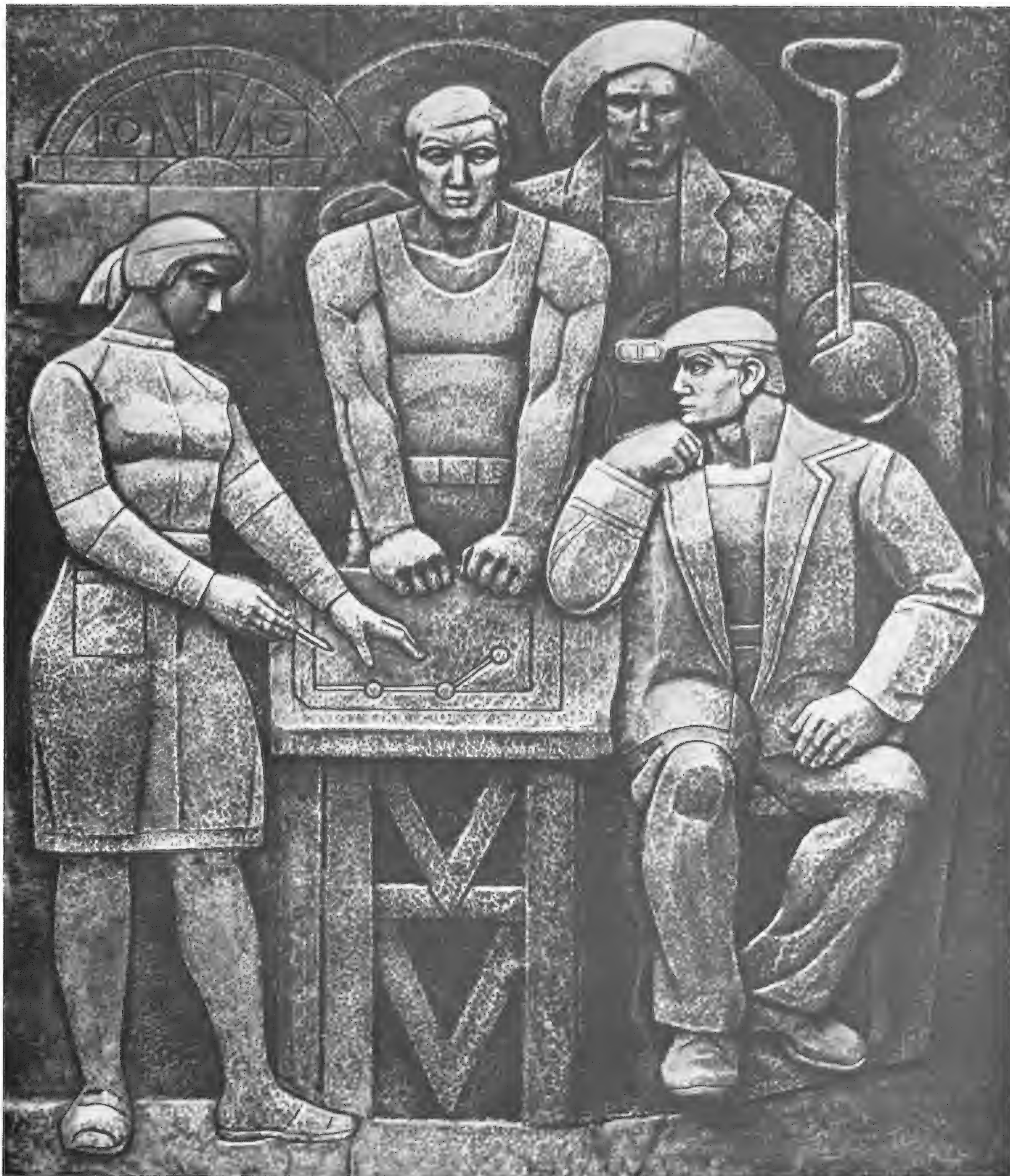
Заслуживают внимания мозаичные объемные монументальные панно, украшающие кинотеатр «Прометей» и музыкальную школу в городе украинских энергетиков — строителей Чернобыльской атомной электростанции, выполненные И. Литовченко.

Более традиционны по форме и вместе с тем теснее и прямолинейнее связаны с народным декоративным творчеством работы С. Кириченко и Н. Клейн. Этим художникам принадлежат мозаичные панно «Кобзарь» (1964) и «Наша дума, наша песня» (1967) в вестибюле музея Т. Г. Шевченко в Киеве.

Заметное явление в монументальной живописи — оформление санатория «Миргород» в Полтавской области (художники С. Кириченко, Н. Клейн, Р. Кириченко, 1973—1975, мозаика, смальта). Большое панно «Давид Гурамишвили» (илл. 283) размещено на торце лечебного корпуса. Пять композиций на тему «Н. В. Гоголь и Украина» украшают интерьер курзала санатория.

Непосредственная связь с росписями М. Примаченко ощущается в керамических панно (с использованием смальты и цветных цемента) А. Рыбачук и В. Мельниченко в республиканском Дворце пионеров в Киеве (1965). Художники создали сказочные композиции и яркие радостные орнаментальные вставки. В этом же дворце с тонким вкусом оформлена стена вестибюля: мозаичное панно из натурального камня, передающее цвета государственного флага УССР, и рельеф с изображением головы В. И. Ленина из кованой бронзы (работа В. Бородая).

Ряд крупных достижений в монументально-декоративном искусстве Украины последнего десятилетия



284. Л. Орленко. Металлурги Запорожья. 1971

связан с именем В. Задорожного. В оформлении городского Дворца культуры в Кременчуге (1973) самым значительным компонентом является его витраж «Народная песня».

Обращение к витражу — одна из примечательных особенностей современного украинского монументального искусства. Задорожный использует его почти во всех своих работах. Это касается и созданного им оформления административного и культурно-бытового центра села Калита Киевской области. Стандартная архитектура полифункционального здания рядом пластических мотивов оказывается включенной в эстетически организованное пространство. Свободно стоящие стелы «Росток» и «Цветы памяти» служат определенным эмоциональным акцентом, получающим развитие в пластической композиции «Ласточкино гнездо» и рельефе «Лепестки» у входа в помещение. Большой витраж «Монисто» декорирует стену кафе. Здесь каждый отдельный мотив украинской народной песни очерчен широкой, свободно изгибающейся контурной линией, по которой идут надписи-цитаты из соответствующей песни. Среди других монументальных произведений в этом же многопрофильном здании примечательны мозаичное панно «Ой, ты, зоря моя вечерняя...» (смальта) в комнате регистрации бракосочетаний, орнаментально-декоративные росписи в гостинице, декоративная стела-стенка «Весенняя сказка» в вестибюле. Тематическую и стилистическую цельность всему оформлению придает народная основа, которая находит выражение и в сюжетах, и в трактовке декоративных элементов.

Проблемы синтеза удачно решены в оформлении Дворца культуры механического завода в Павлограде Днепропетровской области, выполненном В. Задорожным в 1975 году. Здесь и огромных размеров рельеф на глухой стене здания, господствующий над пространством стадиона, и витраж «Космическая баллада» над входом, и большой рельеф «Рабочий хорал» в интерьере (чеканка по алюминию), и орнаментально-тематическая роспись поливинилацетатными красками «Рождение технической мысли», и резьба по дереву. Комплекс представляет собой тематически емкое, сюжетно разнообразное и вместе с тем цельное в художественном отношении произведение.

Опираясь на традиции народного искусства, поэтическое монументально-декоративное панно создал Н. Медвецкий в ресторане «Белый камень» города Берегово (1967, сграффито). В основу росписи легла легенда об основании города. Народнопесенные мотивы характерны также для работ П. Боечко (панно «Цветок с полонины» в гостинице «Прикарпатье» в Калуше Ивано-Франковской области, 1967).

Интересный, ритмически богатый фриз в технике чеканки по меди исполнили Г. Марченко, А. Скрипка и Л. Орленко (илл. 284) для Дворца культуры Запо-

рожского трансформаторного завода имени В. И. Ленина (1970).

Заметное место в современном монументальном искусстве Украинской ССР заняли мозаики И. Марчука и Н. Стороженко в Институте теоретической физики в Киеве (1969—1972), отличающиеся глубоким проникновением в эпоху, изысканностью техники. На каждом из четырех этажей размещены большие панно, повествующие о развитии отечественной науки: «Ярослав Мудрый», «Киевская Академия», «Наука и культура XVII—XVIII столетий», «Физики». И сюжетно, и набором необходимых атрибутов (архитектура, одежда, научные реалии), и колористическим строем художники воссоздают образ той или иной эпохи.

Значительным произведением монументального искусства явился мемориальный комплекс в Краснодоне, который в 60-х годы сложился вокруг известного памятника молодогвардейцам, установленного в 1954 году. В 1970 году было завершено строительство музея «Молодой гвардии», в котором наиболее примечательно большое мозаичное панно «Знамя Победы» работы В. Смирнова и В. Зарецкого. В символических образах здесь утверждаются идеалы коммунистического общества.

Среди произведений монументально-декоративного искусства 70-х годов выделяется мозаика «К солнцу» во Дворце культуры химического комбината в Днепродзержинске, исполненная Э. Котковым и В. Ламахом. Бегущие юноши и девушки изображены на фоне мерцающих звезд и воспринимаются как символ вечной молодости и неустанных поисков счастья. В фойе второго этажа дворца находится панно Ламаха «Жизнь» (темпера). Его отличают спокойный, линейный и цветовой ритм удлинённых фигур, общая лирическая напевность. Большой витраж Коткова «Наука» размещен в огромных световых проемах второго и третьего этажей. На нем изображены человеческие фигуры — аллегории различных отраслей науки. Витраж как бы связывает внешнее и внутреннее пространство и определяет характер оформления всего дворца.

Монументально-декоративное искусство Украины развивается весьма интенсивно и в целом успешно. Отряд монументалистов постоянно пополняется молодыми мастерами. Оригинальностью и зрелостью художественных решений отличаются работы А. Гайдамаки, В. Титуленко, В. Пасивенко, Л. Мищенко из Киева, В. Данилова и А. Бородая из Днепропетровска, Я. Райзина и Н. Тихонова из Жданова и других. Ряд произведений украинских монументалистов свидетельствует о серьезном решении проблем синтеза искусств, где изобразительному искусству отведена важная роль и в раскрытии идейно-художественного содержания, и в формировании эстетической среды.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Развитие белорусского искусства в 60-е—70-е годы проходило весьма интенсивно. Правдиво отображая нашу социалистическую действительность, художники стремились к глубокому постижению жизни народа. Укрепилась и расширилась их связь с производством, они систематически работали на промышленных предприятиях и в колхозах. Результаты этого не замедлили сказаться на характере и содержании их произведений.

Важными событиями в художественной жизни Белоруссии явились республиканские выставки: «Художники Белоруссии 50-летию Октября» (1967), Юбилейная художественная выставка, посвященная 50-летию БССР и КПБ (1969), «Художники Белоруссии В. И. Ленину» (1970), «Беларусь социалистическая» (1974), «XXX лет великой Победы» (1975), «Слава труду» (1976) и другие. Характерная особенность этих выставок — широта и разносторонность тематики, обогащение средств художественной выразительности во всех видах и жанрах искусства. В творчестве белорусских мастеров нашли отражение достижения науки и техники, сельского хозяйства и промышленности, покорение космоса. По-прежнему огромное внимание художники уделяли партизанской теме, которая стала своего рода национальной темой в белорусском искусстве.

Усилился процесс взаимообогащения станковых и монументальных форм живописи и скульптуры. Художники все чаще стали обращаться к широкому кругу традиций отечественного и зарубежного искусства, плодотворно развивая традиции советской художественной классики. В процессе поисков повысился интерес к реалистической символике, метафоре и т. д. Расширилось стилевое многообразие искусства.

Возрос профессиональный уровень мастеров. Художественный факультет Белорусского театрально-художественного института в течение рассматриваемого времени подготовил несколько выпусков квалифицированных мастеров почти по всем специальностям. В искусство пришли свежие, молодые силы. Не снижали творческой активности и художники старшего поколения. Полнокровной жизнью жил Союз советских художников Белоруссии. Регулярно проходившие

съезды творческих работников (VIII, IX, X) нацелили мастеров искусства на выполнение грандиозных задач, поставленных перед ними Коммунистической партией.

Лицо белорусской живописи 60-х—70-х годов определяет творчество художников разных поколений. Центральное место в поисках мастеров старшего поколения заняла историко-революционная тема. Здесь наибольшую активность проявил А. Шибнёв. Он создал серию картин, посвященных победе Великого Октября. В динамичной композиции «Ленин в Октябре» (1962—1967) художник передает неукротимую энергию вождя. Романтически возвышенный образ Ленина воплотил Шибнев в картине «С Лениным» (1973). Наряду с интересными находками в образно-психологическом решении персонажей здесь следует отметить удачную цветовую аранжировку картины, что выгодно отличает ее от работ художника 50-х годов. Романтика свойственна и картине Шибнёва «Люди, помните Хатынь!», привлекающей возвышенной патетикой.

Тема партизанской борьбы остается главной в творчестве Е. Зайцева. Его триптих «Моя республика в огне Отечественной» (1963—1967) — это эпическое повествование о судьбах народа в тяжелые годы испытаний. Образы, созданные Зайцевым, индивидуальны и вместе с тем обладают чертами, присущими всему белорусскому народу. Особенно впечатляет левая часть триптиха «Испытание», где показаны черные дни фашистской оккупации.

Проблема героического, раскрытая через судьбу отдельной личности, волновала А. Гугеля и Р. Кудревич, часто выступающих в соавторстве. В творчестве этих живописцев можно отметить ряд существенных изменений, и прежде всего не свойственное им ранее символическое звучание образа (триптих «Симфония революции»). Отмечая сходство творческих интересов художников в решении исторической темы, следует отметить и некоторые различия в подходе к созданию героических образов. Если в полотнах Гугеля преобладают трагические интонации, то у Кудревич громче звучит лирическая нота. Это особенно заметно в ее картине «Дочерям Отчизны посвящается» (1975), уве-



285. М. Данциг. Партизанская свадьба. 1968

ковечившей подвиг женщин-летчиц в годы Великой Отечественной войны. Следует подчеркнуть вклад Гугеля в создание белорусской Ленинианы. Внося новые штрихи в характеристику образа Ильича, художник стремится подчеркнуть близость вождя с народом («Ленин среди раненых красноармейцев», 1964; «В. И. Ленин», 1976).

Стремлением глубже осмыслить революционные события, связанные с Белоруссией, отмечены полотна М. Моносона «Первый день Советской Белоруссии» и «Первый съезд РСДРП». Борьба за установление Советской власти в Белоруссии — тема картины Н. Воронова «Беларусь. За власть Советов» (1966—1967). Художник стремится к достоверности; вместе с тем ему удается передать романтику подвига народа, отстоявшего завоевания Октября. Немалую роль играет в картине напряженный колорит, построенный на сочетаниях оранжево-красных, серых и синих тонов.

Определенными успехами в решении сложных сюжетных и композиционных задач в 60-е годы отмечены работы и тех художников старшего поколения, творчество которых развивалось в традиционном плане создания картины-повествования. Это — «1941 год» Ф. Дорошевича, «Нарочанская быль» И. Давидовича, «Гулянье в Пильнице» Х. Лившица и другие.

Существенные изменения в белорусской тематической картине произошли во второй половине 60-х годов, когда в полную силу проявили себя живописцы среднего поколения, творчество которых отмечено поисками нового и оригинальностью трактовки традиционных тем и сюжетов.

Тема партизанской борьбы в тылу врага стала в 60-е годы основной в творчестве М. Савицкого. Если сравнить произведения, созданные им в конце 50-х годов, с работами следующего десятилетия, то станет очевидным его вклад в разработку этой темы. Картина «Партизаны» (1964) явилась одной из первых в ряду новых полотен художника, посвященных Отечественной войне. Он показал момент прощания с близкими. Драматичность момента выражена в произведении просто и естественно. В жанровом плане решена картина «Партизаны. Блокада». Художник достигает здесь большой эмоциональной выразительности. Композиция строится на строгом чередовании ритмов и объемов, которые определяют траурное звучание картины в целом; напряженный колорит, построенный на сочетании землисто-серых, зеленоватых и коричневых тонов, подчеркивает трагизм происходящего.

Стремясь к широким обобщениям, художник приходит к созданию образов, имеющих общечеловеческое звучание. Это особенно ярко проявилось в картине «Партизанская мадонна» (1967, илл. 286). Здесь торжествует мысль о силе жизни, несмотря на войну, которая несла смерть. Композиционный центр картины — фигура молодой крестьянки, бережно прижимающей к себе ребенка. У ее ног пожилая женщина — образ человека, сильного своей нерасторжимой связью с родной землей. Монументальность трактовки и глубина идеи, заключенной в этом произведении, сделали его символическим выражением борющейся Белоруссии, республики, где в годы войны погиб каждый четвертый житель.



286. М. Савицкий. Партизанская мадонна. 1967



287. Л. Щемелев. Мое рождение. 1967

Картина «Единодушие» (1970) отмечена поисками нового решения Савицким ленинской темы. Чтобы передать глубину и масштабность события (встречу В. И. Ленина на Финляндском вокзале), художник соединил в одной композиции несколько разноплановых по трактовке сюжетов. Фигура В. И. Ленина на броневике дана в динамике, она как бы концентрирует в себе неистощимый запас жизненной энергии и силы, способных объединить поднявшийся на борьбу народ. В подтверждение этому рядом с фигурой Ленина изображены рабочие и крестьяне, выражающие свою солидарность вождю.

Наиболее значительное произведение Савицкого начала 70-х годов — картина «Поле» (1973). Бескрайнее поле ржи, символизирующее Родину, — арена смертельной схватки между фашистами и горсткой советских воинов. Картина воспринимается как аллегория, выражающая противоборство светлых и темных сил.

В самые последние годы Савицкий создал цикл картин (под общим названием «Цифры на сердце»), по-

священных жертвам фашизма. Такие полотна, как «Узник № 32815», «Побег», «Поющие коммунисты» и другие, исполнены трагизма и вместе с тем говорят о силе человеческого духа.

Значительный вклад в развитие белорусской живописи внес М. Данциг. Искусство этого живописца в течение 60-х—70-х годов претерпело значительную эволюцию. Начав картиной «Навстречу жизни», ничем не выделявшейся среди других работ 50-х годов, он настойчиво искал свой путь. Уже в начале 60-х годов в его пейзажах и некоторых жанровых полотнах («Новоселы», триптих «На страже мира») появилась особая, привлекавшая внимание декоративность. Постепенно у художника выработалось лишь ему присущее отношение к жизни и определился своеобразный стиль, характерные черты которого — подчеркнутая декоративность, обобщенность, лаконизм композиции, точность и острота сюжетной линии. Об этом свидетельствуют полотна на историко-революционную тему и особенно посвященные партизанам Великой Отечест-



288. В. Громыко. Песня о моем отряде. 1977

венной войны. В картине «Беларусь — мать партизанская» (1968) художник композиционно объединяет разновременные и разноплановые события, одновременно изображая и скачущих на лошадях партизан, и идущих в бой пулеметчиков, и лишенных крова стариков, женщин, детей. Фоном служит разоренный белорусский пейзаж. Перед зрителем предстает собирательный образ всей партизанской Белоруссии, проникнутый священной ненавистью к захватчикам.

Художественные средства, которыми пользуется живописец, выразительны: в колорите преобладают интенсивные коричнево-красные и черные тона, рисунок четкий, ясный, широкими мазками вылеплены фи-

гуры и предметы. Напряженный, тяжелый ритм движущейся толпы ассоциируется с тяжелыми испытаниями, которые выпали на долю белорусского народа в дни войны. Этот ритм повторяется и в картине «Партизанская свадьба» (1968, *илл.* 285), усиливая героическое звучание образа. Среди работ Данцига выделяются городские пейзажи, посвященные Минску. Это картины «Мой город Минск», «Мой город — старый и молодой», «Площадь Победы в Минске», отличающиеся динамичностью композиции и экспрессивностью цветовой гаммы.

С интересными произведениями на тему Великой Отечественной войны выступил В. Громыко. Аллего-



289. В. Сахненко. Наш праздник. 1968

рия, художественная метафора свойственны его картинам «Солдаты», «1941-й год. Над Припятью» (1970), «Женщинам Великой Отечественной посвящается» (1971). Во всех этих произведениях — размышления художника о судьбах людей, опаленных огнем войны. Широта символических обобщений сочетается в картинах Громыко с передачей конкретных реальных подробностей. Это сообщает созданным им образам особую убедительность и теплоту. Вместе с тем эти образы рождают глубокие и сложные ассоциации, затрагивающие самые сокровенные струны человеческого сердца (илл. 288). Кисти Громыко принадлежит ряд интересных пейзажей. Среди них яркие по колориту, хорошо скомпонованные полотна «Льны белорусские», «Осенний мажор», «Красные земли Полотчины» и другие.

Большую популярность у зрителя завоевали немногословные картины Л. Щемелева «Мое рождение» (1967, илл. 287), «Портрет дочери», «Портрет учитель-

ницы», «Всадники», «Генерал Л. Доватор». Художественный образ Щемелев раскрывает скупыми средствами, но достаточно убедительно и полно. Особенно это характерно для картины «Мое рождение», посвященной суровому времени Отечественной войны. Средствами живописи художник рассказывает о тяжелых днях борьбы, о людях, которые, не щадя своей жизни, отстаивали Отчизну.

Обращаясь к теме, связанной с Великой Отечественной войной, художники все чаще находят решения, в которых о подвиге народа говорит не только сюжет, но и весь живописно-образный строй произведения. Характерны в этом отношении поиски И. Стасевича. Художник строит свои композиции повествовательно, акцентируя детали. Немалую роль в его полотнах играет подчеркнuto острый силуэт фигур и предметов. Это сообщает работам Стасевича конкретность, которая в сочетании с реальным фоном определяет их достоверность. Таковы картины «Бессмертие» (1965—



290. В. Гомонов. Мы — доярки. 1977

1967), «Май. 1945 год», «Счастливая встреча», «Суровая юность» и другие.

Стремлением к созданию образов большого общественного звучания отмечено творчество П. Крохолева. Живописцу близок мир сельских тружеников. В конце 50-х годов картиной «Организация колхоза» молодой в те годы живописец сделал заявку на создание героической летописи борьбы за установление Советской власти в деревне. На новом этапе своего творчества художник продолжил тему триптихом «О земле» (центральная часть — «Коллективизация», правая — «Первый трактор», левая — «Тракториста убили»). Это развернутое эпическое повествование о жестокой борьбе, которую выдержали сельские коммунисты, устанавливая Советскую власть в деревне. В поисках героических характеров художник обращается и к партизанской теме. Об этом свидетельствует его эпическое полотно «Прорыв» (1975). Живописная трактовка картины в отличие от предыдущих произведений Крохолева более декоративная, цвет насыщенный, яркий.

Жизненной полнокровностью отличаются образы А. Малишевского. Полотна «Матери» (илл. 292), «Годы войны», «Ф. Э. Дзержинский. К новой жизни»,

«Операторы МТЗ» свидетельствуют о высокой гражданственности его искусства.

Внимание зрителей в 60-е годы привлекли полотна Л. Оседовского, рассказывающие об установлении Советской власти в Минске в 1917 году. В триптихе, посвященном М. В. Фрунзе («М. В. Фрунзе в Минске. 1917 год», 1967), художник создал выразительный образ пламенного большевика-ленинца, организатора первых отрядов народной милиции в революционном Минске. Несомненное достоинство триптиха — острое чувство эпохи. Скупыми средствами воссоздана суровая атмосфера первых дней революции. Чеканный, строгий ритм композиции настраивает зрителя на восприятие волевых, собранных характеров. В своеобразной угловато-рубленной манере живописи Оседовским выполнен триптих «25-е — первый день», посвященный В. И. Ленину. В ярких образах вождя революции и его соратников художнику удалось найти новые, запоминающиеся черты.

Тема революции в произведениях многих художников раскрывается как широкая панорама народной жизни. Немалую роль в подобного рода картинах играет сюжет, связанный с историей Белоруссии. Инте-



291. Н. Киреев. Женский портрет. 1977

ресно в этом отношении полотно В. Пасюкевича «Минск. 1920 год» (1966—1967). Тема возрождения Минска после войны убедительно раскрыта в картинах Пасюкевича «Градостроители», «Кузнецы-тракторостроители» и других.

Высокой гражданственностью и патриотизмом отмечены полотна белорусских художников А. Семилетова, Н. Залозного, А. Кищенко, Е. Харитоненко, повествующие о современности. В 70-х годах они создали ряд картин, в которых правдиво переданы напряженные ритмы нашей жизни. В первую очередь это произведение А. Кищенко «Памяти подвига» (1971), посвященное героическим делам советских людей, отдавших жизнь во имя торжества человеческого разума. Умело используя принцип аллегии, художник создал запоминающийся образ глубокого символического значения.

Интересны работы А. Семилетова, упорно ищущего свою тему. Начав с разработки историко-революционных сюжетов («Ленин в Октябре», «За власть Советов» и др.), художник через образы, объединяющие прошлое и настоящее, пришел к современности. В 1970 году он исполнил триптих «Коммунисты и комсомольцы» (центральная часть — «Коммунисты», левая — «Комсомольцы. 1920 год», правая — «Комсомольцы. 1970 год»), в котором убедительно раскрывается мысль о преемственности поколений борцов за утверждение идеалов Коммунистической партии.

Н. Залозный в картине «Солдатки» (1969) повествует о героизме советских людей в условиях мирной жизни. Образы сельских тружениц, потерявших своих мужей в годы испытаний, перекликаются с героями произведений художника на военную тему («Мстители», «Сыновья», «Победа»). Они так же суровы, собраны, целеустремленны. Палитра художника темпераментна, звучна. Она убеждает зрителя своей эмоциональностью и выразительностью колорита. Чувством современности отличаются полотна В. Лагуна «В ожидании молодых», Б. Аракчеева — «На сплаве». Следует также отметить полотна Г. Ващенко («Мое Полесье», «Нефтяники Полесья», «Баллада о мужестве», 1975). В них художник предстает оригинальным мастером, обладающим яркой творческой индивидуальностью. Произведениям Ващенко присущи сдержанность, ясность красочной гаммы и композиционных решений, что придает его художественным образам особую выразительность.

Интересными мастерами тематической картины зарекомендовали себя на выставках 70-х годов молодые художники В. Гомонов, Н. Назарчук, В. Уроднич, А. Марочкин, М. Меренков, В. Марковец, П. Свентаховский, В. Сумарев. Круг их интересов широк. В сфере их внимания повседневный труд колхозников (В. Гомонов. «Мы — доярки», *илл.* 290), трудовые будни белорусских автозаводцев (А. Марочкин, «Белазовцы»), жизнь и быт воинов Советской Армии (В. Уроднич. «Дорогами отцов», П. Свентаховский. «Солдатская песня»), воспитание юных дарований (В. Сумарев. «Мой мир»).

Значительных успехов добились белорусские художники в области портретной живописи. Их творчество проникнуто стремлением раскрыть внутренний мир советского человека, показать его духовное богатство. Е. Зайцев сосредоточил свои поиски на выявлении типических черт характеров портретируемых. Таковы его портреты писателя Петруся Бровки (*илл.* 294), неглубокой ткачихи М. П. Ковтуновой (1975), «Девушка в красном» и другие. Особенно интересен портрет Ковтуновой, которую художник изобразил на фоне вытканых ею изделий.

За внешней простотой моделей художника А. Шевченко нетрудно почувствовать недюжинный ум и большое человеческое достоинство: портреты писателя Р. Соболенко, писателя В. Карпова, «Портрет доярки». Красоту человека, одухотворенного творческим трудом и гордого результатами этого труда, стремился показать А. Шибнев в портретах рыбака Семена Воеводы, колхозницы Валентины Брилевич, художника И. Ахремчика. Подчеркнутая декоративность цветового решения удачно сочетается в них с широкой и убедительной лепкой формы. Интересные женские образы





293. В. Цвирко. Зима. 1961

создали Р. Кудревич («Наташа», 1967) и Н. Киреев («Женский портрет», 1977, *илл.* 291).

П. Крохолов находит своих героев среди сельских тружеников. Мужские портреты художника («Бригадир», «Колхозник Лысый») привлекают определенностью характеров, женские («Портрет Нины Климович») — внешним обаянием, тонкостью духовного мира. В. Кухарев много внимания уделяет воссозданию героических образов партизан Витебщины: «Партизанка Фруза Зенькова», «Батяка Минай» (1972). В легендарном партизанском командире М. Ф. Шмыреве (Батяке Минае), образ которого неоднократно воссоздавался белорусскими художниками, он увидел новые черты. Минай Кухарева простой колхозник, труженик полей. Художник изобразил его на фоне заснеженного поля и синеющей вдали опушки леса, что внесло в композицию портрета лирический оттенок.

Другой витебский художник, П. Явич, в портрете М. Ф. Шмырева создал образ волевого, собранного командира. Уверенная лепка лица и фигуры, придающая образу жизненную конкретность и выразительность, характерна и для портрета бывшего командира партизанской бригады имени Ленинского комсомола Д. Ф. Райцева, написанного Явичем в 1967 году.

Характерна эволюция, которую прошел В. Стельмашенок в своей работе над портретным образом. Если в портрете В. Я. Седых конца 50-х годов он лепил форму цветом, близким к натуральному, то в портрете народного поэта Якуба Коласа (*илл.* 295) художник изменяет отношение к модели. Он обобщает и синтезирует свои впечатления. Колас изображен на условном фоне в широкополой шляпе и накинутом на плечи плаще. Жест руки, опирающейся на палку, сообщает портрету жанровый характер. К выявлению типиче-

ского в характеристике человека Стельмашонок стремится в портрете Героя Советского Союза К. П. Орловского, а также в групповом портрете народных комиссаров.

Плодотворно работает в портретном жанре Л. Дударенко. Герои его произведений — рабочие, колхозники, войны Советской Армии. Задушевностью привлекает портрет «Тетка Анета и дядька Кастусь» (1974), колхозники изображены на фоне окна, за которым расстилается сельский пейзаж.

Многие белорусские художники показывают своих героев в конкретной, жизненной обстановке. Так, В. Гомонов изображает сельских тружеников у комбайнов («Комбайнер Жук»), на скотном дворе («Мы — доярки»); В. Сахненко — за праздничным столом («Наш праздник», *илл.* 289); И. Стасевич изображает летчика у штурвала самолета («Портрет летчика Ли»); Е. Красовский — знаменитого фехтовальщика, чемпиона мира А. Никанчикова — у барьера; А. Малишевский — операторов Минского тракторного завода — в заводском цеху; В. Минейко — физика Н. А. Борисевича — в лаборатории.

Видное место в творчестве белорусских живописцев занял пейзаж. Художники, работающие в этом жанре, стремились к созданию образов природы, повествующих о нашей современности. По сравнению с 50-ми годами в пейзажном жанре появились новые черты. Характерна в этом отношении эволюция творчества В. Цвирко. Излюбленным жанром художника был лирический пейзаж. Однако со временем в его полотнах все чаще появляются эпически торжественные мотивы природы. Мощным аккордом звучат краски в пейзажах Цвирко, прославляющих красоту и силу белорусской земли. Отдельные картины сменяются циклами полотен, объединенных единым содержанием. Предпосылки к этому наметились уже в начале 60-х годов в пейзаже «Сказ о Полесье». Цветовой строй картины, ритмическое чередование планов создают целостный образ белорусской земли. Линия эпического пейзажа продолжена художником в триптихе «Новая земля» (1969). Одновременно Цвирко продолжает работать и в жанре камерного пейзажа («На реке Березине», «Белорусский пейзаж», «Зима», *илл.* 293).

Тонкий колорист, превосходно зарекомендовавший себя в 50-е годы как мастер лирического пейзажа, И. Карасев увлекается декоративными поисками. Его пейзажи, написанные в 60-е—70-е годы («Ранняя весна», «В совхозе им. Я. Купалы», «Сжатое поле»), впечатляют свежестью и яркостью красок. Плодотворно работают, развивая традиции лирического белорусского пейзажа, П. Масленников, П. Данелия, А. Бархатов, А. Шибнев, Е. Зайцев, Ф. Дорошевич, Н. Воронов, А. Гугель. Пейзажам гомельских художников Д. Алеяника («Вечер в порту») и Н. Казакевича («На Полесье») присуще обостренное чувство современности, лиризм.

Дальнейшее развитие получил индустриальный пейзаж в работах С. Каткова («Утро на Соже», «На Припяти»), В. Версоцкого («Новополоцкая ГЭС»), А. Кроля («Карьер»), Б. Аракчеева («Осень в порту») и других мастеров. У белорусских художников стало хорошей традицией после возвращения из поездок по родной стране устраивать выставки написанных в этих поездках пейзажей. Выставки свидетельствуют об ин-



294. Е. Зайцев. Портрет народного поэта БССР П. Бровки. 1968

тере к новым индустриальным мотивам. Это особенно заметно в творчестве Л. Дударенко, Е. Покаташкина, В. Кубарева. Некоторые художники (Е. Красовский, К. Космачев) в небольших натуральных этюдах стремятся передать не только свое впечатление от природы, но и создать значительный образ.

Важное место в белорусской живописи принадлежит городскому пейзажу. Много пейзажей посвящено городу-герою Минску и другим местам боевой и трудовой славы. Здесь следует, помимо названного выше М. Данцига, упомянуть М. Чепика, среди работ которого выделяется картина «Мой город» (1969).

В жанре натюрморта успешно работают В. Жолток, М. Данциг, С. Ли, Я. Родзяловская, Г. Ващенко и



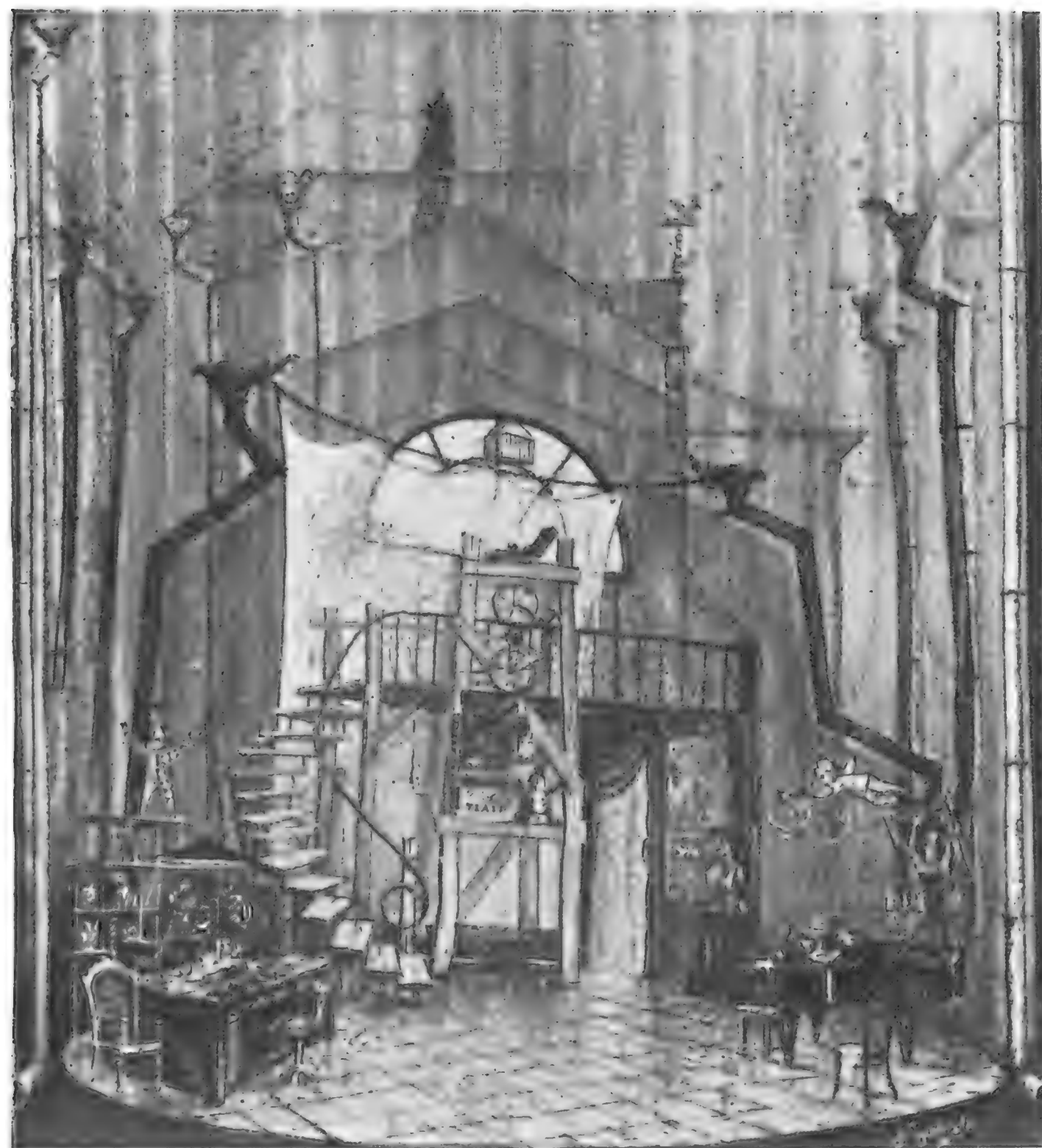
295. В. Стельмашонок. Портрет Якуба Коласа. 1966—1967

многие другие. В своих произведениях они через материальный, вещный мир стремятся поведать о мировосприятии советских людей, об их патриотических чувствах. Так, Жолток любит изображать дары белорусской природы. Здесь и пурпурные ветки рябины, и золотистые головки льна, и налитые солнечным светом яблоки и груши. Натюрморты этой художницы оптимистичны, они написаны яркими, сочными красками. Примечателен «Натюрморт с пишущей машинкой» Данцига. Вещи, изображенные на полотне, рассказывают прежде всего о человеке, который стоит за этими вещами. Подобные тематические произведения обогатили белорусский натюрморт и значительно расширили его возможности.

Белорусское театральное-декорационное искусство 60-х—70-х годов характеризуют две тенденции. Первая — поиски изобразительных и выразительных средств, необходимых для наиболее полного раскрытия, с одной стороны, сути драматургического произведения, с другой — режиссерской концепции спектакля. С этой тенденцией связана активизация роли художника в процессе создания спектакля и, следовательно, возникающая при этом действенность самого декорационного решения. Вторая, не менее существенная для белорусской сценографии тенденция базируется на стремлении художников сохранить национальную традицию в своем искусстве, опираясь не на внешние признаки национального стиля, а на истоки народного творчества — на суть его пластического постижения мира. Обе эти тенденции отчетливо видны на белорусской сцене в работах художников всех поколений.

В 60-е годы плодотворно работает в Белорусском государственном Большом театре оперы и балета П. Масленников, продолжая в своей сценографии традицию живописно-объемных декораций, характерных для постановок этого театра в предшествующий период. Декорации Масленникова полноцветны, звучны. Вместе с тем в них ощущается стремление художника к большей строгости и емкости изобразительного языка, к выделению в живописном решении лейтмотива, проходящего через весь спектакль и образующего изобразительный стержень декорации, отвечающий основной постановочной мысли. Таким лейтмотивом стала для Масленникова в декорациях к балету К. Караева «Тропой грома» (1960) живописная тема горных долин — родных мест главного героя.

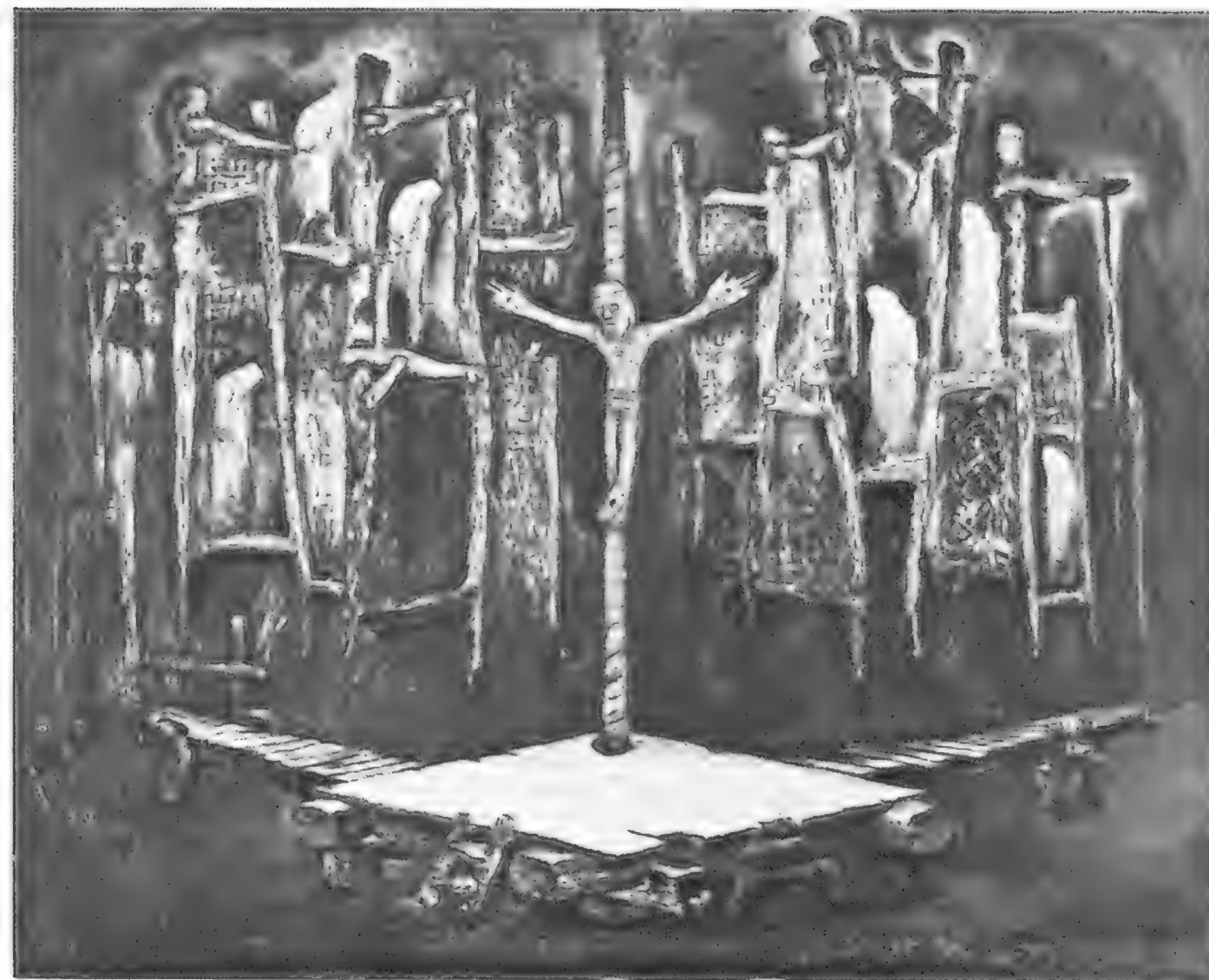
В 1959 году главным художником Белорусского театра оперы и балета становится Е. Чемодуров, до этого работавший в драматических и оперном театрах Таджикистана. На белорусскую сцену он принес яркую зрелищность, пластическую ясность и образную выразительность. Работам Чемодурова периода 60-х—70-х годов свойственны широта творческого диапазона, высокая культура мастерства. Изобразительные средства, которыми пользуется художник, разнообразны. Это живопись, графика, проекция. Часто взаимодействуя друг с другом, они создают запоминающиеся художественные образы. Таковы декорации к опере С. Танеева «Орестея» (1963), в которых строгость, завершенность формы, зрелищность и монументальность воссозданной на сцене древнегреческой архитектуры отвечают характеру музыкальной ткани произведения,



296. В. Голубович. Эскиз декорации к комедии «Сказки старого Арбата» А. Арбузова. 1972

а также обладающее четко выраженной цельностью художественного образа оформление опер «Хованщина» М. Мусоргского (1970) и «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова (1973) на сцене Белорусского Большого театра оперы и балета.

Вторая половина 70-х годов для художников Белорусского государственного Большого театра оперы и



297. Б. Герлован. Эскиз декорации к драме «Разоренное гнездо» Я. Купалы. 1972

балета — это период напряженных поисков новых сценических возможностей, причем наиболее удачными оказались их результаты на материале современной музыкальной драматургии. Так, сложна и необычна стилистика оформления украинским художником Е. Лысыком балета А. Петрова «Сотворение мира» на сцене ГАБТа БССР в Минске. Задуманный балетмейстером как современная публицистическая притча, спектакль строится художником на сложной цветовой и световой партитуре с разработкой системы задников-фресок. Отдельные элементы декорационного оформления стилистически объединяются по принципу коллажа, так же как это происходит в хореографии балета, соединяющей в себе приемы классического танца, пластического гротеска и джаза.

Решая проблемы, общие для всего советского театрально-декорационного искусства 60-х—70-х годов, белорусская сценография драматического театра достигла значительных успехов. К ним можно в первую очередь отнести декорационные работы А. Григорьянца в Белорусском академическом театре имени Янки Купалы, такие, как «В метель» Л. Леонова, «В ночь лунного затмения» М. Карима, «Протокол одного заседания» А. Гельмана, а также «Двенадцатую ночь» В. Шекспира в Белорусском республиканском театре юного зрителя (Минск). Сценографию Григорьянца характеризуют образность, выразительность при строгом отборе средств.

Оформляя «Разоренное гнездо» Я. Купалы в театре его имени (1972, *илл.* 297), Б. Герлован дает пластический образ произведения о нарождающемся протесте белорусских крестьян против социального гнета в единой сценической установке. Помост, покоящийся на вековых бревнах, поддерживает деревянное резное распятие и деревянную же конструкцию с подвешенными на ней колоколами. Заложенная в установке пластическая неопределенность, неустойчивость рождает чувство смутной тревоги. Материал, выбранный художником, и форма его существования в спектакле — резное дерево, вызывая ассоциации с народным творчеством, властно отсылает зрителя к истории белорусского народа.

Интересно декорационное решение Е. Николаева «крестьянской» драмы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» в Театре имени Якуба Коласа в Витебске. Художник не первый раз обращается к этой пьесе. Но если предыдущие его решения характеризует глубокое знание крестьянского быта, то постановка 1971 года дает предельно обобщенный образ «тьмы» русской деревни, в которую вторгается циничная власть денег. Черный, поглощающий все бархат заполняет сцену, в центре которой уходящая в черную глубину деревянная дорога-помост, фланкируемая с двух сторон деревянными арками. В ходе спектакля декорация обретает эмоциональную активность, действенность.

Подобной активностью в полной мере обладают и сценографические работы В. Голубовича. Это происходит и тогда, когда художник насыщает свои декорационные установки точными приметами быта, места, времени происходящих в спектакле событий («Сказки старого Арбата» А. Арбузова, Русский драматический театр имени Ленинского комсомола, *илл.* 296), и тогда, когда, почти не давая изобразительного образа, он лишь пластически организует пространство. В спектак-

ле «Третье поколение» Н. Мирошниченко в Брестском драматическом театре художник использует не только сценическое пространство; он оформляет весь зрительный зал таким образом, что зрители сами становятся как бы участниками международного совещания и ответственными за проблемы, на нем решаемые.

Удачны работы художников более молодого поколения — Е. Ждана (балет Г. Вагнера «После бала», ГАБТ БССР) и Ю. Тура («Макбет» В. Шекспира, Русский драматический театр имени М. Горького, Минск).

Шестидесятые — семидесятые годы для художников белорусской сцены прошли под знаком расширения их творческого диапазона, овладения всем многообразием средств художественной выразительности для всестороннего, глубокого, реалистического отражения жизни в сценических образах. Результаты этих поисков не всегда равноценны, но удачи позволяют говорить об этих годах как о новом этапе в театрально-декорационном искусстве Белоруссии.

Шестидесятые — семидесятые годы отмечены значительными успехами в развитии белорусской пластики. Широта тематики, интерес к внутреннему миру человека, общественная значимость определяют тенденции ее развития. В лучших работах белорусских скульпторов ясно выражено стремление к глубине и масштабности образных решений, композиционному многообразию. Особенно успешно работают творческие коллективы республики над созданием архитектурно-скульптурных комплексов, мемориальных памятников воинам и партизанам на местах героических сражений, сожженных деревень и т. д.

Мемориальный комплекс «Хатынь» (1967—1969, скульптор С. Селиханов, архитекторы В. Занкович, Л. Левин, Ю. Градов, главный инженер проекта В. Макаревич, *илл.* 300) посвящен гибели белорусской деревни Хатынь и всех ее жителей, сожженных фашистскими варварами.

Завязкой рассказа о хатынской трагедии является указатель у поворота с Витебского шоссе к памятнику. Слово «Хатынь» составлено из тяжелых бетонных блоков, словно из обугленных бревен. На пятикилометровом отрезке пути, отделяющем шоссе от мемориального комплекса, установлены глыбы-указатели с цифрами 5... 4... 3... 2... 1... Обратный отсчет километров подчеркивает, что трагедия произошла рядом. Перед взором зрителя открывается панорама деревни. На месте сожженных домов чернеют нижние венцы срубов, над которыми возвышаются бетонные стелы с вмонтированными в них колоколами. На стелах, напоминающих печные трубы, — имена тех, кто жил здесь. У входа в избы открыты символические бетонные калитки. Центр мемориала — скульптура отца с мертвым ребенком на руках (работы С. Селиханова). Он словно только что вырвался из огня. Обгоревшие одежда и лицо, волосы, похожие на серый клоч дима, напряженный взгляд, в котором и ужас и горе, безжизненное тело сына — все говорит о трагедии Хатыни. Справа монолит из черного мрамора, напоминающий крышу сарая, в котором были сожжены все жители деревни. В Хатыни было четыре колодца, сейчас это мемориальные срубы, на дне которых бьет вечный родник жизни. Над братской могилой, где похоронены жите-

ли деревни, на беломраморных плитах высечены слова: «Люди добрые, помните! Мы любили жизнь и Родину и вас, дорогие. Мы сгорели живыми в огне. Наша просьба ко всем: пусть скорбь и печаль превратятся в мужество ваше и силу, чтобы нигде и никогда в огне пожаров жизнь не умирала».

На главной композиционной оси мемориала расположено «Кладбище деревень». Огромные бетонные цифры и надпись: «Хатынь не одна. 136 деревень вместе с людьми сгорели дотла на нашей земле белорусской». Здесь же квадраты черной обгорелой земли и урны с пеплом, привезенные с мест пожарищ. «Кладбищем деревень» с двух сторон окаймляется «Площадь памяти», в центре которой горит вечный огонь. На площади — три березки как символ вечной жизни на земле. Завершает композицию «Стена памяти». Это огромное железобетонное сооружение высотой в 6 и длиной 128 метров. В ниши вмонтированы мемориальные плиты с названиями лагерей смерти и с цифрами погибших. Надписи просматриваются через решетки, напоминающие колючую проволоку. Рядом стена с названиями 433 деревень, возрожденных после войны.

Архитектурно-скульптурный ансамбль мемориального комплекса «Брестская крепость-герой» (1968—1971, А. Бембель, В. Бобыль, В. Король, В. Волчек, В. Занкович, Ю. Казаков, О. Стахович, Г. Сысоев, художественный руководитель А. Кибальников, *илл. 298*) раскрывает мужество и героизм советских людей, их любовь к Родине и верность Коммунистической партии. Это многоплановое монументальное сооружение включает в себя грандиозный главный вход, представляющий собой врезанный в огромный вал монолитный параллелепипед с высеченной в нем пятиконечной звездой. Сложные пересечения железобетонных плоскостей у входа создают впечатление силы, незыблемости и напряженности борьбы. Через высеченный в блоке проем видны главный скульптурный монумент «Защитник цитадели» и девяностометровый штык-obelisk — символ мужества защитников крепости.

При движении по центральной аллее постепенно раскрываются элементы мемориального комплекса. По пути спуска к берегу рукава реки Мухавца расположена композиция «Жажда». Бетонная скульптура олицетворяет мужество, волю к жизни советского солдата. Несмотря на шквальный огонь вражеских пулеметов, ему удалось пробраться к реке. Крепко сжимая автомат, он судорожным движением протянутой руки старается зачерпнуть каской хоть малость воды, чтобы помочь детям и тяжелораненым (*илл. 299*).

Все элементы мемориального комплекса «Брестская крепость-герой», среди которых скульптурный монумент «Защитник цитадели», штык-obelisk, скульптура «Жажда», Площадь церемониалов, руины Инженерного управления, красноармейского клуба, Белого дворца, старых казематов и Холмских ворот, связаны между собой дорожками из красного пластобетона. Объединяет всю композицию монумент «Защитник цитадели» высотой около 30 метров. В погрудной скульптуре солдата раскрыта несокрушимая сила, стойкость, скорбь о погибших. Выполненный из бетона, он, словно каменный монолит, вырастает из земли. Противоположную сторону монумента занимают рельефные композиции наиболее ярких эпизодов героической борьбы. Сюжеты «Атака», «Партийное собрание», «По-

следняя граната», «Пулеметчик», «Умрем, но крепость не оставим» раскрывают беспримерный героизм защитников Брестской крепости.

К площадке главного монумента тремя уступами поднимается некрополь. На плитах из темного лабрадора накладными металлическими буквами написаны имена героев и слова «Неизвестный». К верхней площадке, расположенной перед руинами Инженерного управления, ведет трехмаршевая лестница. Здесь в квадратном гранитном углублении через бронзовую плиту с врезанной в нее пятиконечной звездой вырывается пламя Вечного огня. На гранитной плите отлитые из бронзы слова: «Стояли насмерть, слава героям». Вечером на территории крепости включается декоративное освещение, которое создает зарево за главным монументом, красноватыми отблесками вспыхивают руины, зеленоватым светом отливает скульптурная композиция «Жажда». Вся крепость словно пылает в огне пожара, что вместе с приглушенным звучанием музыки (исполняются песня «Священная война» А. Александрова и «Грезы» Р. Шумана) придает большую эмоциональную силу и остроту восприятию мемориала «Брестская крепость-герой».

Широкую известность получили памятники, посвященные другим героическим событиям Великой Отечественной войны. Среди них курган Славы (1969, скульпторы А. Бембель, А. Артимович, архитектор О. Стахович, инженер В. Лапцевич, *илл. 301*) на 21-м километре шоссе Москва — Минск. Курган насыпан участниками минувшей войны в честь освобождения Белоруссии от немецко-фашистских захватчиков. Земля для кургана была взята с мест ожесточенных боев, с братских могил, из городов-героев. Вершину величественного кургана венчают четыре тридцатиметровых бетонных штыка-obelisk, символизирующих содружество трех Белорусских и Первого Прибалтийского фронтов, разгромивших в 1944 году сильную немецко-фашистскую группировку. Основания штыков объединены широким бетонным кольцом с рельефными изображениями воинов и партизан. Строгость и сдержанность в решении образов героев-освободителей, мужественная суровость их лиц, монументальность четырех бетонных штыков-obeliskов, устремленных вверх, выразительность всей композиции кургана, опоясанного двумя лентами ступенчатых лестниц, придают торжественность и монументальность сооружению.

Музей-памятник советско-польского боевого содружества в деревне Ленино Могилевской области (1968, скульптор В. Цигаль, архитектор Я. Белопольский, *илл. 302*) посвящен боевому крещению польской дивизии имени Тадеуша Костюшко, которая вместе с Советской Армией в октябре 1943 года мужественно сражалась за овладение важным в стратегическом отношении плацдармом. Центром памятника является куполообразное здание музея, расположенное на холме, откуда хорошо просматриваются окрестности деревни Ленино. У входа в музей с левой стороны сооружена символическая композиция: две сильные руки крепко сжимают автомат вместе с древком знамени. О боевом содружестве Польской и Советской Армии гласит надпись: «СССР — Польша. 1943». Большой интерес в музее представляет диорама «Битва под Ленино», выполненная коллективом художников военной студии имени М. Б. Грекова.



298. А. Бембель, В. Бобыль, В. Король, В. Волчек, В. Занкович, Ю. Казаков, О. Стахович, Г. Сысоев, художественный руководитель А. Кибальников. Брестская крепость-герой. Главный вход. 1968—1971



299. А. Кибальников. Жажда. Брестская крепость-герой

Монументальное сооружение «Прорыв» (1974, скульптор А. Аникейчик, архитекторы Ю. Градов, Л. Левин) воздвигнуто около городского поселка Ушачи Витебской области на месте ожесточенных боев народных мстителей против нескольких дивизий гитлеровцев. В пространственно-композиционном решении ансамбля авторы с документальной точностью показали путь, по которому шли на штурм фашистских армий партизаны Полоцко-Лепельской зоны. Проходя по местам боев, зритель оказывается перед огромными валунами, образующими две высокие, сужающиеся кверху каменные стены, символизирующие разрыв железного кольца блокады. Наибольшую эмоциональную и динамическую нагрузку несет скульптура партизана. Он весь устремлен вперед. Ветер сорвал с него головной убор, расстегнул куртку, но партизан в стремительном беге грудью пробил «коридор», чтобы вырваться из кольца и продолжить борьбу. Выразительное планировочное решение комплекса в целом позволяет зрителям стать как бы участниками героических событий.

За 45-м километром шоссе Минск — Москва в городе Жодино установлен памятник матери-патриотке (1975, скульпторы А. Заспицкий, И. Миско, Н. Рыженков, *илл. 303*), в котором раскрыта драматическая судьба одной из десятков тысяч матерей, пославших

своих сыновей на защиту Родины и не дождавшихся их с поля боя. Прообразом матери стала белорусская женщина Анастасия Фоминична Куприянова, которая пятерых своих сыновей благословила на борьбу с фашизмом. Лишь один из сыновей вернулся живым, но вскоре умер от ран. Младший сын Анастасии Фоминичны Петр Куприянов повторил подвиг Александра Матросова. Ему посмертно было присвоено звание Героя Советского Союза.

Скульпторы изобразили белорусскую женщину в простой крестьянской одежде, с натруженными руками, суровую, скорбную, и пятерых ее сыновей, молодых, сильных, решительных, мужественных. Пять разных характеров. Но всех их объединяет великая вера в правоту своего дела, в победу советского народа. Лиричен образ младшего сына, в его облике — юношеская порывистость, возвышенность, поэтичность. Строгость композиции, немногословность в использовании выразительных средств, глубокая человечность содержания позволяют отнести памятник матери-патриотке к лучшим мемориальным ансамблям в нашей стране.

Кроме мемориальных комплексов, в 60-е—70-е годы на территории Белоруссии установлено большое количество монументов, скульптурных композиций, мемориальных плит. Проявляя большой интерес к героям



300. С. Селиханов, архитекторы В. Занкович, Л. Левин, Ю. Градов, гл. инженер проекта В. Макарович. Хатынь. 1967—1969

минувшей войны, помня о жертвах фашизма, художники и архитекторы стремятся не только увековечить их имена, но и показать великий подвиг всего народа. Памятник воинам и партизанам в колхозе «Большевик» Червенского района Минской области рассказывает о единстве трех поколений в борьбе против фашистского нашествия (1965—1967, скульпторы А. Аникейчик и Б. Ивонтьев, архитекторы В. Занкович, Л. Левин). Образ борца, поднявшегося на защиту Родины, раскрывает памятник подпольщикам Осинторфа (1967, скульптор Г. Муромцев, архитекторы В. Занкович, Л. Левин).

Большая выразительность отличает многие портретные композиции, воздвигнутые в честь героев Великой Отечественной войны. Среди них памятник Н. Гастелло, установленный у Радошковичей Минской области на месте падения его самолета (скульптор А. Аникейчик, архитекторы В. Занкович, Л. Левин). Это стела. Ее скульптурное завершение — голова летчика в момент стремительного движения самолета на врага.

О всенародном партизанском движении рассказывает памятник братьям-партизанам М. и И. Цубо,

установленный у деревни Цуба Солигорского района Минской области (скульптор С. Селиханов, архитекторы В. Занкович, Л. Левин). Образы стариков-партизан Цубо привлекают психологической глубиной, индивидуальностью характеров, жизненностью. Теме партизанской борьбы в годы Великой Отечественной войны посвящены памятники партизанкам Ф. Кононовой (скульптор В. Ананько, архитекторы В. Занкович, Л. Левин, деревня Любань Минской области) и А. Колесовой (скульптор В. Полийчук, архитекторы В. Занкович, Л. Левин, городской поселок Крупки Минской области), пионерам-патриотам Марату Казею (скульптор С. Селиханов, Минск) и Николаю Гойшику (скульптор Н. Рыженков, архитекторы В. Занкович, Л. Левин, город Ивацевичи Брестской области).

Белорусскую монументальную скульптуру 60-х 70-х годов отличает стремление к постижению духовной сущности человека, к образной выразительности. В памятниках В. И. Ленину в Лепеле (скульпторы И. Глебов, Б. Ивонтьев, архитектор Ю. Казаков), Ф. Э. Дзержинскому в Столбцах (скульптор А. Аникейчик, архитекторы В. Занкович, Л. Левин), Ф. Ско-



301. А. Бембель, А. Артимович, архитектор О. Стахович. Курган Славы. 1969



302. В. Цигаль, архитектор Я. Белопольский. Музей советско-польского боевого содружества. Деревня Ленино Могилевской области. 1968

рине в Полоцке (скульпторы А. и И. Глебовы, А. Заспицкий, архитектор В. Марокин) авторам удалось раскрыть глубину и многообразие характера человека не только как индивидуальной личности, но и как социально-исторической.

Значительным представляется памятник Янке Купале в Минске (1972, скульпторы А. Аникейчик, Л. Гумилевский, А. Заспицкий, архитекторы Ю. Градов, Л. Левин). Широкий шаг и устремленный вперед взгляд сообщают фигуре динамичность. В облике поэта передано сложное психологическое состояние: здесь и широта мысли, и взволнованность, и целеустремленность, и глубокая вера в свой народ, в светлое будущее. Большой интерес представляют литературные герои Я. Купалы — купалинки, установленные у фонтана. Это романтические образы юных девушек, мечтающих о своем счастье. В руках они держат венки из полевых цветов, движения их грациозны и плавны.

Памятник Якубу Коласу установлен в Минске на площади, названной его именем (1972, скульптор З. Азгур, архитекторы Ю. Градов, Л. Левин, *илл. 304*). Скульптор представил поэта в глубокой задумчивости. Рядом — герои его произведений: юный музыкант Симон и Ганя (поэма «Симон-музыка»), дед Талаш с сыном (повесть «Трясина»).

В области станковой пластики следует отметить стремление скульпторов к ясному воплощению замысла, жизненному и правдивому показу человека, образному раскрытию эпохи. Значительное место в творчестве скульпторов занимает портрет. Плодотворно работают ваятели над образом В. И. Ленина. Композиция В. Попсуева «В. И. Ленин в Октябре» (1968), а также скульптуры З. Азгура (1974), П. Белоусова (1974) отличаются ясностью замысла и глубиной воплощения образа вождя. В портрете Героя Советского Союза и Героя Социалистического Труда К. П. Орловского (скульптор Н. Рыженков) проникновение в психологию личности сочетается с обобщенностью формы. В работах И. Миско («Портреты покорителей космоса П. Климук и М. Гермашевского»), В. Ананько («Максим Горький»), Г. Муромцева («Портрет писателя В. Быкова»), С. Вакара («Портрет писателя В. Короткевича») раскрывается сложный духовный мир человека-творца.

Пластической выразительностью, точной моделировкой формы, подчеркнутой индивидуализацией характера отличаются работы З. Азгура. Среди них «Портрет первого секретаря подпольного обкома КП(б)Б, командира Минского партизанского соединения В. И. Козлова» (1974), «Портрет академика АН БССР Б. И. Степанова», «Портрет чекиста И. К. Опанско-



303. А. Заспицкий, И. Миско, Н. Рыженков. Памятник матери-патриотке в Жодино. 1975

го». В портрете вождя кубинской революции Фиделя Кастро Рус А. Аникейчика привлекает внимание мужественный, сильный, волевой характер, целеустремленность и ясность ума. Скульптор уверенно лепит форму, в энергичном повороте головы, устремленном вдаль взгляде передан облик вдохновенного оратора, смелого борца за свободу своего народа (илл. 305).

В области жанровой пластики скульпторы по-прежнему обращаются к теме Великой Отечественной войны. В динамичной композиции С. Селиханова «Рельсовая война» (1975) представлен партизан, совершающий диверсию в тылу врага. Образу матери посвятили свои работы скульпторы Д. Попов («Мать, 1941») и П. Белоусов («Мать»). О подвиге советского воина, который, рискуя жизнью, спасает знамя полка, рассказывает композиция А. Солетыцкого «Знамя». В жанровой композиции «Партизанская семья» (1968) Л. Гумилевский добивается большой выразительности в создании глубоко народных образов. Как боевое воинское подразделение здесь выступает одна семья. В ее единении — сила и стойкость белорусского народа, выстоявшего в борьбе против фашизма. Радость победы раскрывают композиции «На освобожденной земле» А. Вербицкого, «Ровесники Победы» Ю. Полякова.

Во многих работах привлекает стремление авторов показать сильный, волевой характер человека труда. Именно это отличает образы рабочих в композициях «Строительница» А. Заспицкого (илл. 306), «Строитель-верхолаз» Н. Яковенко и «Рыбак» В. Гросса. Удачей скульптора Г. Муромцева явилась композиция «Урожай», обнаружившая его незаурядное дарование в создании собирательного, типического образа.

Символическое решение отличает композиции Л. Гумилевского «Крылатая» (илл. 307), А. Аникейчика — «Призыв», Г. Муромцева — «К миру», А. Заспицкого — «К звездам».

Графика в современном белорусском искусстве занимает одно из видных мест. Широк ее тематический и жанровый диапазон, охватывающий станковый эстамп, различные виды гравюры, книжную иллюстрацию, экслибрис, политический плакат, карикатуру. Общественная природа графики, свойственные ей массовость, способность в живой и непосредственной форме отражать значительные явления окружающей действительности выдвигают ее на передовые позиции борьбы за высокоидейное, действенное искусство.



304. З. Азгур, архитекторы Ю. Градов, Л. Левин. Памятник Якубу Коласу. 1972. Минск

Серьезных успехов достигла графика уже в 60-е годы. В это время появились десятки новых имен мастеров, произведения которых получили признание в республике и за ее пределами. Благотворное влияние на эволюцию белорусской графики оказал общий подъем графических искусств в нашей стране, в частности интенсивное развитие эстампа. Важное значение имела также организация в 1953 году графического отделения в Белорусском государственном театрально-художественном институте, которое из года в год пополняет ряды художников-профессионалов³³. В начале 60-х годов вернулись в Минск несколько талантливых графиков, получивших образование в художественных вузах Ленинграда, Киева, Вильнюса. С организацией эстампных мастерских в Белорусском государственном театрально-художественном институте (1953) и при Художественном фонде БССР (1961) художники получили возможность осуществлять свои замыслы в различных техниках.

Важной чертой в развитии белорусской графики явился отход от бытовизма, характерного для отдельных произведений послевоенного пятнадцатилетия. С расширением тематического диапазона произведений заметно обогатились изобразительные средства.

Графики стали активнее обращаться к эстампу (прежде всего линогравюре, литографии и офорту), а также к широкому кругу традиций мирового (в том числе классического русского и советского) графического искусства, к национальному наследию, к истокам народного творчества. Все это определило интенсивное формирование национальной школы графики, сложение ярких творческих индивидуальностей.

Ведущее место в современной белорусской графике заняли станковый эстамп и книжная иллюстрация, развитие которых прямо или косвенно воздействует на эволюцию всех других видов и жанров графического искусства.

Станковую графику представляют мастера разных поколений, разнообразных манер и графических почерков. По-прежнему активно выступают на выставках художники старшего поколения. Их творчество развивается в основном в традициях послевоенного искусства; этим мастерам свойственно любовное отношение к натурному рисунку, повествовательность и детализация изображения, а порой и просто графический репортаж. Таковы, например, произведения А. Тычины, посвященные Минску. Над темой Минска Тычина начал работать еще до войны. Многочислен-

ные линогравюры художника в конце 60-х годов были объединены в серию «Мой город». Правдиво документальные по замыслу, лучшие листы этой сюиты подкупают искренностью, душевной теплотой, мастерством исполнения. Изобразительный язык линогравюр стал более лапидарным, иногда художник прибегает к легкой тональной подцветке.

Характерная для Тычины тема Минска весьма популярна в творчестве художников старшего поколения. Ей посвящены конструктивные по композиции линогравюры И. Гембицкого, поэтические акварели Л. Лейтмана и А. Волкова, живописные по технике штриховки офорты Л. Рана, непосредственные, полные наблюдательности литографии В. Соколова. Начавшие свой творческий путь в Белоруссии в годы Великой Отечественной войны С. Романов и Н. Гутиев часто обращаются к военно-патриотической теме. Такова серия линогравюр Гутиева «Партизанские будни», офорт Романова «Политрук». Произведения этих художников, несмотря на некоторую сухость исполнения, подкупают своей искренностью и своеобразным документализмом в трактовке сюжета, типажа, бытовых реалий. Теме Великой Отечественной войны посвящены также монументальный цикл эстампов П. Дурчина «Брестская крепость», серия офортов Л. Рана «Фашистская оккупация».

В начале 60-х годов к эстампной графике обращается С. Герус, творчество которого является как бы связующим звеном между художниками старшего и среднего поколений. Работы Геруса несколько однообразны по манере исполнения. Из его многочисленных рисунков, линогравюр, литографий и офортов наиболее удачен офорт «Мое детство» (1974), в котором художник повествует о нелегкой судьбе людей своего поколения, уроженцев Западной Белоруссии, находившихся до 1939 года под игом буржуазно-помещичьей Польши. В линогравюре «Строитель Минска» Герус сумел передать черты современного рабочего, гордого своей профессией, результатами своего труда.

Без произведений мастеров-ветеранов едва ли можно во всей полноте представить рассматриваемый вид искусства. Однако основные тенденции развития белорусской графики гораздо отчетливее проявляются в творчестве художников среднего и младшего поколений, впервые выступавших на республиканских и всесоюзных выставках в 60-е — 70-е годы. Их поиски во многом созвучны творческим концепциям художников «сурового стиля». Стремление постигнуть сущность явлений жизни, глубоко осмыслить и обобщить факты действительности, обостренный интерес к графическому материалу, часто сопровождающийся экспериментальными опытами в эстампной мастерской, — отличительные черты работ этих графиков. Характерные для произведений старшего поколения повествовательность, развернутая сюжетная фабула нередко сменяются в их графических сериях образным обобщением фактов действительности. При этом в качестве художественного приема используются метафора и символика, условность изобразительного языка, помогающие решить замысел произведения выразительно и остро.

Как уже говорилось, одним из источников формирования стиля современной белорусской графики было обращение художников к народному искусству. Фольклорно-изобразительные мотивы наиболее ярко про-



305. А. Аникейчик. Фидель Кастро Рус. 1973

слеживаются в творчестве А. Последович, Е. Лось, Н. Поплавской (илл. 308), В. Басалыго. Образы для своих работ художники нередко черпают в мире белорусских народных песен, сказок, былин, преданий. Показательны в этом отношении произведения Последович. Ее ранние работы (иллюстрации к поэме Я. Коласа «Рыбакова хата», 1962; серия эстампов «Полоцкая нефть», 1964) еще несколько неустойчивы по стилю и неопределенны по форме. В начале 70-х годов творчество художницы эволюционирует по пути большего обобщения, монументализации образов. В по-



306. А. Заспицкий. Строительница. 1960



307. Л. Гумилевский. Крылатая. 1970

исках тем она обращается к национальному фольклору. Заметным достижением стали серии автолитографий «По мотивам народных песен», «Белорусские женщины», «Народные мастера». Эстампы Последович разнообразны по манере исполнения. Если в серии офортов «Женщины Полесья» (1965) основную роль в моделировке формы играет тонкая ажурная линия, легкий штрих, то литографические циклы «Белорусские народные праздники» (1970), «Народные мастера» (1973) и другие впечатляют скульптурностью формы, пластическим обобщением. Эти качества достигаются богатой тональностью эстампов, умелым

использованием светотеневых эффектов, а также цвета.

В листах Последович 70-х годов чувствуются глубокое раздумье над жизнью, художническое проникновение в окружающий мир. В это время график много ищет, экспериментирует. Впервые в своем творчестве Последович пробует силы в сложной технике акватинты, пишет акварелью. Все чаще она обращается к натюрморту, обнаруживая при этом умение одухотворить «мертвые» вещи, выявить скрытый в них внутренний смысл. К лучшим произведениям художницы относятся литографии «Антоновские яблоки», «Сельский натюрморт», акватинта «Подсолнух». Традиции народного искусства в произведениях Последович во многом переосмыслены. Их воздействие усматривается в монументальности и строгой архитектурности композиционных решений, в некоторой статичности образов, в отказе художницы от внешнего действия, в мажорности колористического решения эстампов (в творчестве Последович доминирует цветная литография).

В ином ключе выполнены линогравюры Е. Лось из серий «Люди на Припяти» (1973), «Играй о доле о счастливой», «Дети Беловежи» (илл. 310), посвященные белорусскому краю. В изобразительном языке работ Лось ощущается связь со стилистикой народного лубка. В их композицию художница довольно часто включает текст: выдержки из белорусских народных песен, присказок, поговорок (цветная линогравюра «Ленок», 1975). Многие эстампы Лось подкупают своей красочностью, искренностью, душевной теплотой.

Эти же качества присущи литографиям Н. Поплавской «Воскресенье», «Разговор» (обе — 1968), в которых изображены люди современной белорусской деревни, их скромный досуг. В богатой декоративности рисунков тушью и пером В. Басалыго ощутима связь с традициями белорусского ткачества, вышивки, соломки. Такова серия «Гимн трудолюбию» (1976). В образах своих предков — хлеборобов, жниц, плотников, ткачих, в деянии их рук художник воспеваает красоту мирного созидательного труда, щедрые богатства родной земли (илл. 309).

Национальный фольклор не является единственным источником стиля современной графики Белоруссии. Как было отмечено, художники активно обращаются к традициям русского и западноевропейского искусства. Во многих произведениях А. Кашкуровича, В. Шаранговича (илл. 311) Г. Поплавского и других мастеров своеобразно переосмысливаются традиции русского и западноевропейского искусства.

Эта тенденция, пожалуй, наиболее ярко проявляется в творчестве А. Кашкуровича. Его ранние эстампы (серия автолитографий «Аэропорт») выполнены в традициях русской советской графики 30-х—40-х годов, в них ощутимо влияние работ Д. Шмаринова, Е. Кибрика. В начале 70-х годов манера Кашкуровича усложняется, становится более динамичной, экспрессивной. Художник изучает произведения мексиканских и западноевропейских (Х. Эрн, Ренато Гуттузо и других) мастеров, много ищет, экспериментирует. От линогравюры и литографии он переходит к офорту, моделируя форму резкими, колющими штрихами, доводя рисунок иногда до гротеска. Показательны серии «Город и люди», «Стеклозавод Нёман». Напряженный ритм трудовой жизни Минска, образы рабочих переданы в этих



308. Н. Поплавская. Новогрудок. Из серии «Памятники истории культуры Белоруссии». 1970-е гг.



309. В. Басалыго. Из серии «Гимн трудолюбию». 1976

графических циклах с большой выразительностью (листы «Утренний автобус», «Мастера»). Известность получила серия Кашкуревича «Партизаны» (1969). В листе «Партизанские матери» показаны три матери белоруски. Сидя на земле, босые, с суровыми лицами, они натруженными руками наполняют патронами длинные пулеметные ленты. Здесь есть удачная находка в самом замысле: женщины, которым бы растить сыновей, прясть, вышивать, вынуждены готовить оружие. В офорте передан драматизм событий Отечественной войны, ярко очерчены мужественные характеры патриотов советской Родины.

Большая творческая активность отличает Г. Поплавского, успешно работающего в станковой и книжной гравюре. В многочисленных графических циклах художника привлекают сильные личности — труженики моря, воины, романтика далеких странствий и космических полетов. Первые линогравюрные серии Поплавского (серия «Атлантика» и др.) еще несколько декларативны. Этот недостаток в значительной мере преодолевается художником в циклах 70-х годов: «Браславщина — край озерный», «Командиры», «Вы-

сокое небо». Удачна литография «Жница» из цикла «Мой край» (1971). Обаятельный образ сельской труженицы, идущей среди колосьев ржи по родной земле, передан с большой теплотой. В эстампах Поплавского чувствуется понимание выразительных возможностей материала; они убеждают острым, несколько гротескным рисунком, гармоничной композицией. В то же время им присуща открыто декларируемая публицистичность. В этом смысле они близки эстампам Л. Асецкого — художника, также чрезвычайно продуктивного и оригинального по своему почерку.

Лучшей работой Асецкого является линогравюра «Звезда» из серии «Минское подполье» (1967, илл. 313). Ее композиция дана как бы в разрезе: сверху показан разрушенный Минск, по улицам которого настороженно бродят фашистские часовые, внизу — подпольщики, надежно скрытые в недрах земли. Построенная на резких контрастах света и тени, линогравюра «Звезда» убеждает глубокой правдой в изображении подвига советских людей в годину тяжких испытаний.

По своей образно-изобразительной стилистике произведения мастеров среднего поколения неоднородны. Работы Г. Лойко, И. Немога, И. Романовского, Ю. Тышкевича, Г. Витковского, В. Ткачука и других близки к сюжетно-повествовательной графике мастеров старшего поколения. Используя накопленный ими опыт и обогащая его новыми выразительными средствами (главным образом за счет широкого обращения к эстампу), эти художники создали ряд удачных серий и отдельных листов. Тонким ощущением природы родного края отличаются линогравюры Ю. Тышкевича «На родине Янки Купалы», «Весна». Поэтичность, интимно-лирическое чувство сближают пейзажную графику Тышкевича с произведениями талантливого белорусского художника А. Астаповича, работавшего в довоенные годы. Оригинальны анималистические зарисовки Г. Лойко. «Герои» художника своеобразно очеловечены, за повадками птиц и животных легко узнаются психология, характеры людей.

В начале 70-х годов в белорусскую графику пришли новые мастера: В. Шарангович, Г. Скрипниченко, А. Демарин, Ю. Зайцев, В. Пощастьев и другие. В самое последнее время с удачными работами выступили молодые художники Н. Купава, В. Слаук, В. Савич, Н. Селещук, А. Лапицкая и другие.

Тематический и жанровый диапазон нового пополнения графиков довольно широк. Откликаясь на волнующие проблемы современности, они в то же время обращаются к отражению исторического прошлого своего народа.

Показательны литографии В. Шаранговича. Как и многих других белорусских графиков, его привлекают образы классической национальной литературы: Я. Купалы, Я. Коласа, М. Богдановича. Тема стихотворения Купалы «А кто там идет?» стала для Шаранговича основой создания большой, по-своему эпической литографии под тем же названием (1975). Переводя это стихотворение на русский язык, М. Горький в свое время сказал, что оно может стать «народным гимном белорусов». Композиция литографии построена по горизонтали, что дало художнику возможность широко развернуть изображенную сцену. Вся плоскость листа заполнена народом: рабочими, крестьянами, вышедши-

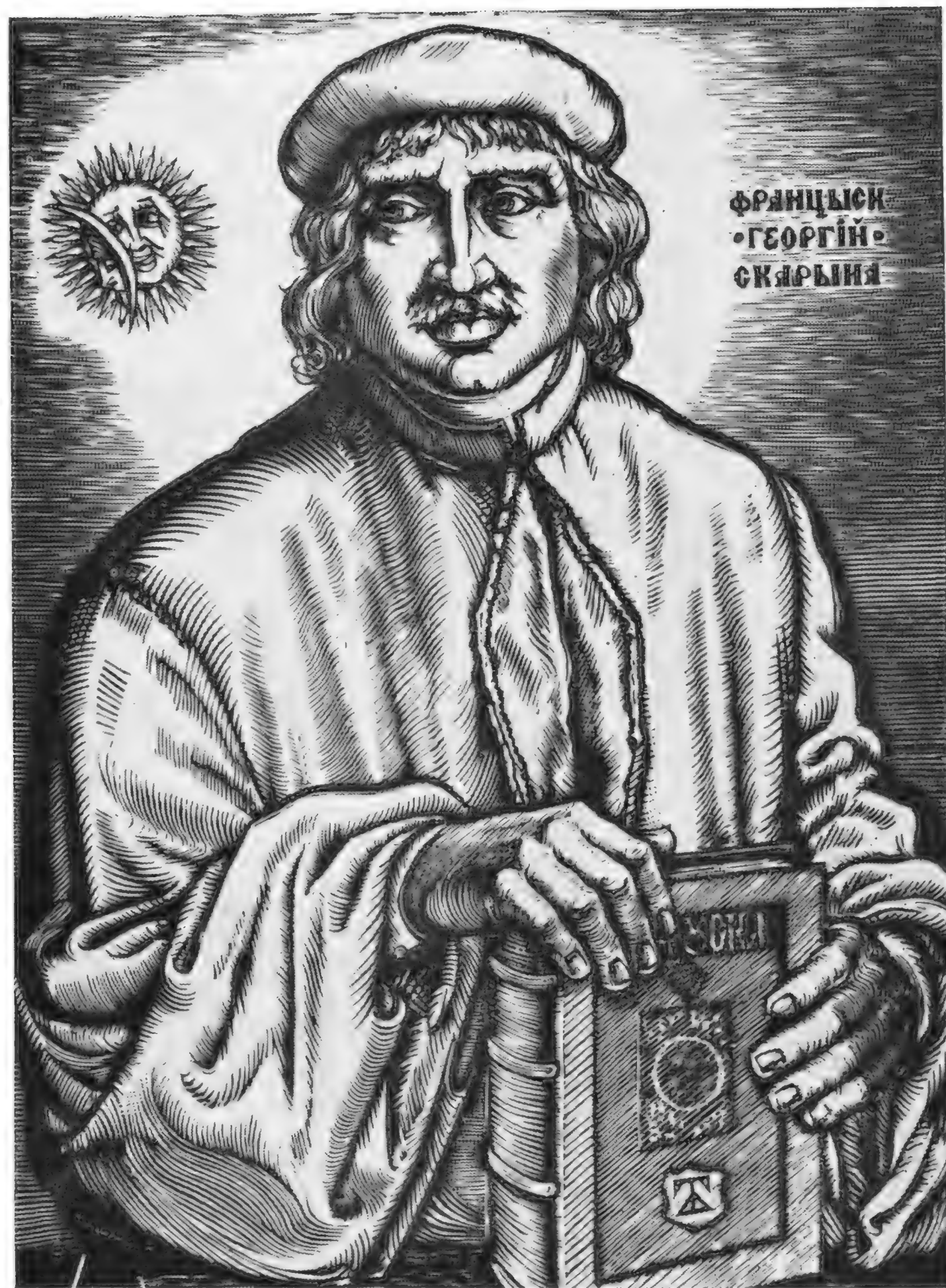
ми из их среды интеллигентами. В центре — Янка Купала. Рядом его предшественники — белорусские просветители, деятели культуры: Франциск Скорина, Симон Будный, Василий Тяпинский и другие. Вместе с народом, с «людьми посполитыми», озаряя их путь светом знаний, они идут бороться за свободу, за право «людьми зваться». Обобщенная манера исполнения, объемная лепка формы, убедительный рисунок, выразительные образы — все в литографии «А кто там идет?» служит раскрытию ее идейного содержания. Удачны также литографии Шаранговича к поэме Я. Купалы «Курган». Их отличают крепкий рисунок и богатая тональность, образность художественного замысла.

В творчестве Ю. Зайцева и Г. Скрипниченко большое место занимает тема космоса. К лучшим работам Скрипниченко принадлежит также созданный в 1976 году портрет белорусской поэтессы-революционерки Тетки (Алоизы Пашкевич).

Интересной тенденцией развития современного белорусского эстампа является заметное расширение его «географии». В довоенный и послевоенный периоды (вплоть до 1965 г.) графика, по существу, непрерывно развивалась только в Минске. Сегодня профессионально зрелые художники живут и работают почти во всех крупных белорусских городах: в Гомеле — Е. и Л. Покаташкины, в Гродно — А. Захаров и К. Петров, в Витебске — Г. Шутов, в Слуцке — В. Садин, в Бобруйске — В. Самочернов. Тема современности у них ведущая. Сюжетно-тематическая композиция и пейзаж



310. Е. Лось. Лесной букет. Из серии «Дети Беловежи». 1967



311. В. Шарангович. Портрет Франциска Скорины. 1974

(чаще всего индустриальный) или острая портретная зарисовка заняли прочное место в творчестве художников областных городов.

Вместе с развитием станковой графики заметно выросло мастерство художников, работающих над оформлением и иллюстрированием книг. Ряд книг, выпущенных республиканскими издательствами, за высокий уровень художественного оформления и полиграфического исполнения удостоен наград на международных, всесоюзных и республиканских выставках. Все большее внимание уделяется вопросам оформления и иллюстрирования научной, технической, политической, учебной литературы.

Какие же тенденции характеризуют развитие современной белорусской книжной графики? Прежде всего следует отметить возросший интерес художников к пониманию книги как органического синтеза, единства всех его элементов. Художники-иллюстраторы демонстрируют все более глубокое понимание выразительности специфического языка книжной графики. При этом заметно возросла роль декоративного начала, что в значительной степени обусловлено обращением иллюстраторов к эстампу (в белорусской книжной графике 40-х—50-х годов эстамп не применялся). В творчестве лучших белорусских художников иллюстрация



312. А. Кашкуревич. Иллюстрация к трагедии «Фауст» И.-В. Гёте. 1976

перестает быть лишь воспроизведением отдельных эпизодов литературного произведения; она становится относительно самостоятельной графической серией, в которой художник как бы размышляет на заданную тему, а иногда и по-своему ее интерпретирует. Определенный станковизм многих иллюстрационных серий объясняется тем, что в оформлении книг участвуют лучшие графики-станковисты.

Большим профессиональным мастерством отличается книжная графика А. Кашкуревича, неоднократно иллюстрировавшего классиков белорусской, русской и всемирной литературы. Линогравюрные иллюстрации к сборнику произведений Я. Купалы «Три поэмы» еще несут на себе следы ученичества. Однако следующая большая работа графика — рисунки к поэме Я. Купалы «Курган» — уже вполне самостоятельна; особенно удачен образ знаменитого купаловского песняра-дуда-

ря, очерченный художником со свойственной ему экспрессией. В духе экспромтного рисунка сделаны Кашкуревичем иллюстрации к произведениям белорусских писателей, изданным в 1969 году в серии «Библиотека всемирной литературы», а также к книге белорусского поэта-латиниста XV—XVI веков Миколы Гусовского «Песня о зубре». Событием в белорусской книжной графике стали иллюстрации Кашкуревича к «Фаусту» И.-В. Гете (илл. 312). Выполненные тушью рисунки «Серенада Мефистофеля», «Фауст у городских ворот» и другие с большой художественной силой раскрывают глубокий общечеловеческий смысл произведения. Свойственный работам художника подлинный драматизм способствует своеобразной переключке иллюстраций с нашим тревожным XX веком. Удачны также иллюстрации к повести И. Пташникова «Найдорф» (1976).

В области книжной графики успешно работает Г. Поплавский. В 1968 году он создал в технике офорта иллюстрации к поэме Я. Коласа «Новая земля». Книга, которую исследователи литературы называют «энциклопедией жизни белорусов», издана небольшим форматом, удачно смакетирована. Рисунки стилистически объединены с наборной полосой страниц — этому способствует легкая линейность офортов. В иллюстрациях к «Новой земле» Поплавский создал яркие, запоминающиеся образы, впечатляющие выразительностью и силой характеристик. Прекрасно оформлена Поплавским книга «священных» индийских двухстрочьев «Парукурал».

Глубокое понимание народной жизни свойственно иллюстрациям В. Шаранговича к произведениям Я. Купалы, Я. Коласа, З. Бядули, А. Мицкевича. Художник умело komponует сложные многофигурные сцены, акцентируя внимание на образных характеристиках. Иллюстрации Шаранговича к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1969) обращает на себя внимание эпичностью, смелой монументальностью. Удачна иллюстрация, изображающая В. И. Ленина, в образе — большая человеческая теплота, задушевность. Сцены с рабочими, революционными солдатами и матросами решены настолько выразительно и броско, что, кажется, перед нами не рисунок на листе бумаги, а монументальная фреска. В иной манере выполнены рисунки пером к сборнику стихов А. Мицкевича «Земля Новогрудская, край мой родной» (1968—1972). Они поэтичны, легки по исполнению, штрих художника тонок и изыскан.

Ряд интересных работ в книжной графике создали также Е. Кулик, Л. Асецкий, И. Немогай, П. Драчев, А. Демарин, Ю. Зайцев и другие.

Как и в станковой графике, в оформлении и иллюстрировании белорусских книг в 60-е годы усилилась связь с традициями народного искусства. Она обнаруживает себя в праздничности изобразительного строя, непосредственности выражения, предельной искренности. Умело переосмысливают народные традиции братья В. и М. Басалыго. К числу лучших работ этих художников относятся оформленные ими сборники стихов «Пожалуйста» П. Бровки (1971), «Клич журавлиный» М. Танка (1972); их рисунки привлекают декоративностью, тонкостью штриховки и поэтичностью образов, которые тесно связаны с литературным источником.



313. Л. Асецкий. Звезда. Из серии «Минское подполье». 1967

Связь с народно-фольклорными традициями четко прослеживается также в иллюстрациях Е. Лось и Н. Поплавской к детским книгам. Обе художницы оформили и проиллюстрировали большое количество книг: белорусских и русских сказок, рассказов и стихов для детей и т. д. Их иллюстрации отличают красочность, своеобразная живописность стиля. Исполненные в 60-е годы первые работы Лось своей цветистой лубочностью близки к рисункам Т. Мавриной. В рисунках 70-х годов ее индивидуальный стиль определился более четко. Работая в основном темперой, она стремится к красочности рисунка, яркой насыщенности цветового решения. Таковы, например, иллюстрации к белорусской народной сказке «Золотая яблонька» (1974). По стилю и настроению рисунки Поплавской близки к работам Лось, хотя ее графический почерк вполне оригинален.

Несколько книг для детей удачно проиллюстрировал Е. Кулик, который в своих работах удачно применяет аппликацию, монтаж. Хорошо оформлен им (совместно с П. Драчевым) учебник «Белорусский язык». Полны неистощимой фантазии иллюстрации Кулика к сказке М. Богдановича «Мушка-зеленушка» (1976).

Широкую известность получил белорусский экслибрис. Вместе с мастерами старшего поколения — А. Тычиной, В. Тихановичем, Е. Красовским — в жанре малой графики успешно работают молодые художники: Н. Лазовой, Г. Тиханович, Н. Селешук, Н. Купава, В. Слаук, А. Лапицкая и другие.

Определенные сдвиги наметились в последние годы в творчестве художников-плакатистов. Этот важный вид графики долгое время отставал в республике. Однако в настоящее время лучшие плакатисты обрели, наконец, свое лицо. Тематика современного белорусского плаката разнообразна. Она проникнута заботой художников о претворении в жизнь решений партийных съездов и пленумов; обращаясь к народу, плакатисты специфическими средствами утверждают величие его деяний, славят трудовой и ратный подвиг советских людей. Немалое количество произведений посвящено охране окружающей среды, памятников культуры, народному творчеству. В сатирических агитплакатах средствами карикатуры высмеиваются бюрократизм, взяточничество, пьянство и т. д. Обогатился пластический язык художников, стремящихся к емкости и выразительности плакатных образов.

Среди мастеров старшего поколения выделяется Т. Игнатенко, плакаты которого отличаются культурой цветовой палитры и лапидарностью формы: «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи», «Рабочее движение возьмет верх и проложит дорогу к миру и социализму», «В. И. Ленин» (1976).

Из работ молодых художников обращают на себя внимание плакаты Н. Стомы, В. Круковского, И. Крейдика. В их лучших листах четко определяются черты национальной школы белорусского плаката. Как и в книжной графике, в плакатах молодых заметен определенный контакт с традициями декоративно-прикладного искусства, с народным творчеством, что обусло-



314. Н. Стома. Охранять природу — значит охранять Родину. Плакат. 1976

вливают красочную нарядность их работ. Показателен плакат Стомы «Охранять природу — значит охранять Родину» (1976) — праздничный и светлый по настроению, красивый по цвету (илл. 314).

Реквиемом павшим в борьбе с фашизмом звучат плакаты В. Круковского «Навсегда в памяти народа» (1975) и И. Крейдика «Вечная слава павшим за свободу Родины!» (1976). Эти лаконичные и выразительные произведения исполнены большой эмоциональной силы.

В агитплакатах белорусских художников заметна связь с журнально-газетной изобразительной сатирой. И это не случайно, ибо многие мастера сатирического агитплаката (Н. Гурло, А. Чуркин, Е. Бусел и другие) активно сотрудничают в республиканской печати в качестве карикатуристов. Карикатура на бытовые и международные темы успешно развивается в республиканском журнале сатиры и юмора «Вожык» («Еж»). На страницах этого издания уже многие годы печатают свои острые произведения ветераны сатириче-

ского рисунка А. Волков, В. Тиханович, Н. Гурло, Г. Громыко, А. Чуркин и другие. В последние годы в сатирической графике происходит своеобразная смена поколений; в «Вожыке» все чаще печатаются карикатуры молодых художников П. Козича, Н. Шишлова и других. Как и представители старшего поколения, эти карикатуристы смело бичуют в своих работах взяточников, бюрократов, пьяниц, прогульщиков и т. д.

Послевоенная белорусская карикатура стилистически была близка сатирической графике «Крокодила». В рассматриваемые годы ее творческое лицо становится более своеобразным. Ее самобытность особенно ощутима в строгом лаконизме рисунков и характере метких подписей к карикатурам. Неиссякаемым источником остроумия в карикатурах являются полные глубокого смысла белорусские народные присказки и поговорки, крылатые изречения. Умелый синтез изобразительного образа и слова делает белорусскую сатирическую графику злободневной и действенной.

В развитии декоративно-прикладного искусства Белоруссии с 60-х годов начался новый этап, характеризующийся повышением идейно-эстетических критериев, под воздействием которых постепенно исчезает чрезмерная пышность форм и декора. Мастера ищут выразительные средства, созвучные эстетике времени, стремясь к эмоциональной значительности и идейной содержательности произведений. Они обращаются к фольклорному наследию, черпая в его мотивах темы и образы своих работ, творчески переосмысливая его традиции. Поиски мастеров стимулирует возросшее внимание к эстетике быта, которая требует от них комплексного решения современного интерьера, создания произведений, органично входящих в общий ансамбль. Поэтому большое значение художники придают поискам лапидарной и пластически яркой формы, функциональности изделий и их эмоциональной насыщенности.

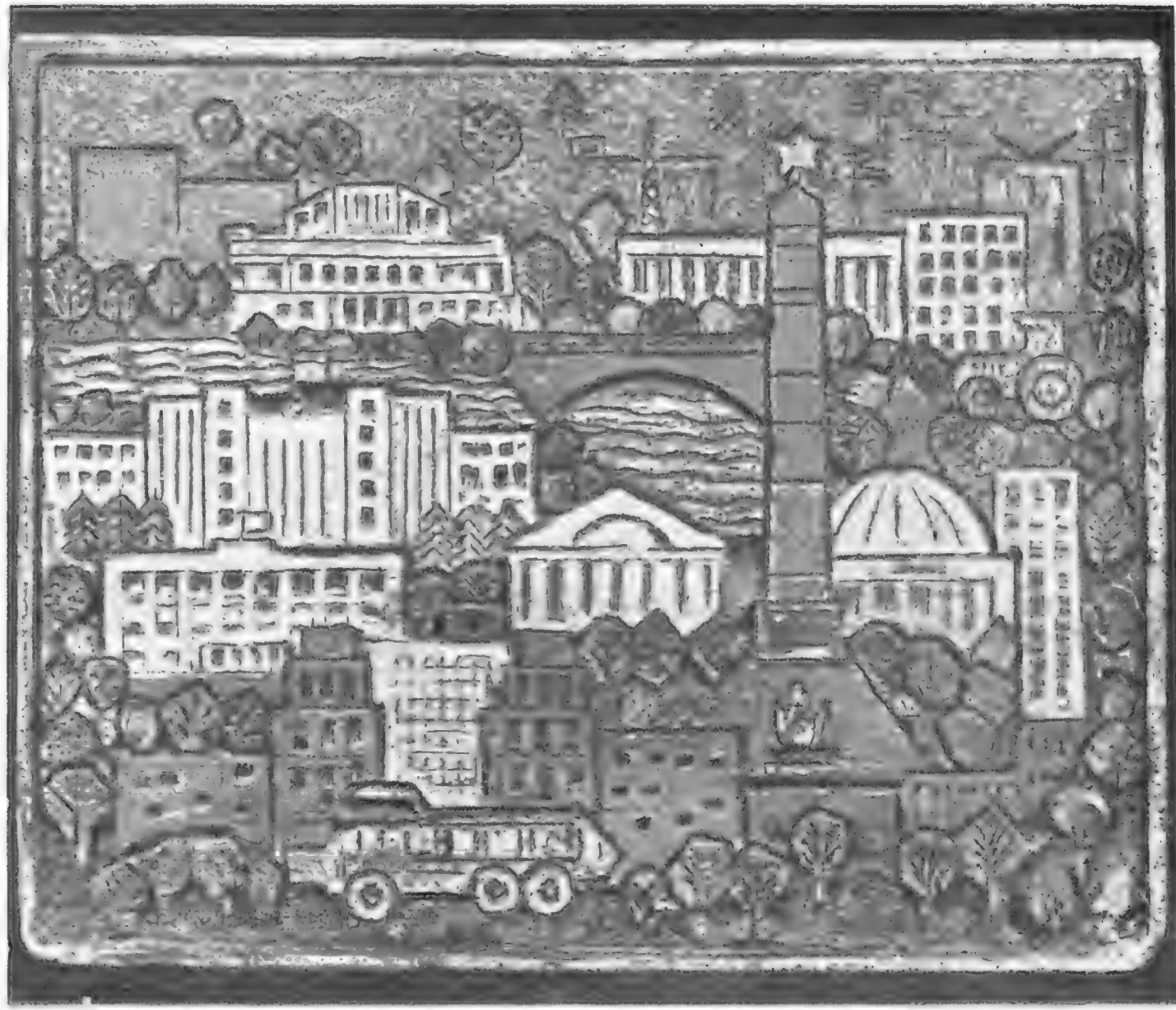
Больших творческих успехов добились художники стеклозавода «Неман» и завода имени Ф. Э. Дзержинского. В их работах основное значение придается простой и лаконичной форме изделия, его силуэту, пропорциям. Декор располагается с большим тактом. Получил распространение легкий узор или тематический рисунок, сдержанно и умело размещенный на плоскости, стилизованный и смело обобщенный. Появились новые методы декорирования изделий. Кроме алмазной грани, стали применяться ультразвук, пескоструйный аппарат, деколь, метод штампа, живопись силикатными красками, люстром, гутенский способ.

Широким диапазоном, новизной и своеобразием выделяются работы В. Мурахвера. Он создает изделия, разнообразные по назначению, эмоциональному строю, технологическим приемам. Его ваза для цветов «Лодочка» из бесцветного стекла отличается цельностью объема и выразительностью силуэта. Декор (гребцы среди волн) рассчитан на сочетание блестящей и матовой поверхности стекла с черной окраской. Большое внимание уделяет Мурахвер созданию новых видов прессованных изделий.

Л. Мягкова работает над ассортиментом массового характера (прибор для воды «Домашний», прибор для десерта «Летний» и др.), а также над изделиями из



315. Л. Мякова. Декоративный сосуд «Хоровод». 1969



316. Ф. Зильберт. Минск. Пластина. 1968

хрусталя с новым решением декора (туалетный прибор «Снежинка») и цветного стекла (декоративный набор «Хоровод», *илл. 315*).

Во второй половине 60-х — в 70-х годах творческие поиски художников «Немана» направлены на создание уникальных изделий. Многопредметные ансамбли, выполненные ими, отличаются декоративно-образным решением (тиходутые вазы-скульптуры «Лев», «Монстры» В. Мурахвера, ансамбли Л. Мягковой «Царевна-лягушка», «Золотой петушок»). С. Раудвеэ работает над изделиями из цветного и бесцветного стекла, хрусталя. Ее вазам и декоративным приборам особую выразительность придает контраст вертикальных и горизонтальных форм. Активно использует художница цвет. Так, интенсивный, звонкий цвет несет значительную эмоциональную нагрузку в композиции «Цирк».



317. Ю. Любимов. Зубр. 1972

От народных традиций идет в своем творчестве В. Дивинская. Она выявляет богатые декоративные возможности гутного налёпа, применяя его в бесцветном хрустале и в цветном стекле (набор «Кружева»). Являясь декоративным элементом, налёпы выполняют иногда и конструктивную функцию (набор «Северное сияние»). Широко использует художница также технику гравировки алмазной иглой с предшествующей пескоструйной обработкой (наборы «Розы», «Фиалки»). Своеобразием декора отличается украшенный гравировкой набор из бесцветного хрусталя «Орнамент» работы К. Вакс. В 70-е годы художницу привлекла гутная техника с использованием интенсивного цвета («Петровские кубки»).

Неисчерпаемые возможности гутной техники демонстрирует В. Жохов. Само название его декоративного набора «Русское поле» вызывает определенные ассоциации, которые усиливаются переливами золотистого цвета подсолнуха, стройными стеблями-бутылками. Очевидно обращение художника к традициям народного стекла.

Творчески активно работают на заводе «Неман» и мастера. Среди них анималисты Г. Линкевич и Р. Богинский. В необычной технике, получившей название «неманская нить», выполняет свои работы А. Федорков. Отталкиваясь от венецианской филигрании, он по-особому использует сульфидную нить, которая в соединении с бесцветным хрусталем становится черной, что создает своеобразный декоративный эффект (декоративные блюда и наборы «Крестьянский», «Египетский», «Тополек» и др.). Разнообразны по технике и приемам декорирования изделия Г. Исаевич. Она добивается контраста бархатисто заматированных плоскостей и блеска алмазной грани. Успешно использует Исаевич роспись, оживляющую большие плоскости полутонного стекла (набор «Ягодка», «Цветной горошек» и др.). Содержательны и ее тематические композиции («Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», «Золотой колос» и др.).

Творчество художников Минского фарфорового завода также отмечено интересными поисками и находками. В 60-е годы здесь совершился переход от фаянсового производства к фарфоровому, обогатился ассортимент изделий, появились новые приемы их решения. Художники стремятся к простоте и лаконичности форм, выявлению художественной значимости материала. Большое внимание уделяется декору. В. Гаврилов, Л. Богданов, В. Филимонов и другие создают изделия для украшения интерьера — декоративные блюда, напольные вазы, а также новые формы чайной и кофейной посуды. Декор их произведений условный и сдержанный, в виде пятен, штрихов, линий.

Отличительной особенностью рассматриваемого периода является активное участие художников в создании массовой продукции (М. Беляев, Л. Пономаренко). Если в первой половине 60-х годов формы предметов частично уподобляются геометрическим объемам («Фонарик» Л. Пономаренко), то со второй половины десятилетия формы и декор усложняются и обогащаются, в их решении ярко выявляется творческая индивидуальность авторов. Новизной и своеобразием отличается чайный сервиз В. Леонтовича «Праздник», где декор выполнен в коричнево-красной гамме в сочетании с золотом. Оригинальна также роспись его сервиза

«Паутинка», декор решен в смешанной технике — деколь с пестрением золотом и синей краской, а также золотой отводкой. Выразителен сервиз А. Литвиненко «Горная веточка». Нежный ажурный декор в виде тоненьких вертикальных веточек согласуется с формой чашки и выявляет фактурные особенности материала. Своеобразным цветовым акцентом в сервизе служат черные блюда.

В этот период получает развитие скульптура малых форм (анималистическая и сюжетная), выполненная в майолике и фарфоре. Она проста по форме, с обобщенными объемами и лаконичной росписью. Характерна скульптура «Угадайка» В. Юдицкого (роспись В. Гаврилова). Анималистическая пластика представлена работами Л. Богданова, В. Филимонова, В. Гаврилова.

Скульптуре второй половины 60-х—70-х годов свойственно обогащение пластических форм. Округлые объемы часто сочетаются с плоским рельефом или заменяются плоскостными формами (Л. Богданов. «Вся власть Советам!», В. Гаврилов. «Семья»). В традициях народной пластики сделаны скульптуры Н. Пушкаря, отличающиеся пластической сочностью, искрящимся народным юмором, колоритным типажом.

Работы белорусских художников ковроделия отмечены также интересными поисками и находками. Расширяются функции ковров; они создаются не только в настенном, но и в напольном исполнении. Учитывается необходимость сочетать их с характером и стилем интерьера. Цветовая гамма становится спокойной, рисунок, равномерно заполняющий все поле, — более свободным и уверенным.

Поиски новых тем и новых выразительных средств активно ведут художники Витебского коврового комбината. Их работы характеризуются геометризмом форм, отсутствием ярко выраженного центра. Бордюр выполняется в виде узкой полосы одного или нескольких цветов. Разнообразны по композиции ковры Т. Гусевой. Она умело сочетает белорусский орнамент с современной символикой («Фестивальный»), создает много ковров по национальным мотивам народов нашей страны («Чувашский»). В. Федорович обогащает композицию ковра, используя растительный орнамент. Выполняет он и сюжетные ковры («Праздник урожая»). Композиции И. Шурупова декоративного плана; в них использованы как орнаментальные мотивы, так и стилизованные изображения человеческой фигуры («Праздник», «Белорусский»).

Художники Брестского коврового комбината большое внимание уделяют созданию ковров по мотивам национального творчества народов СССР. Они умело используют элементы белорусского народного орнамента и современную символику (В. Гусев. «Народный мотив», «Брестская крепость-герой», Т. Степанюк. «Урожай», Н. Стеблянка. «Ленок»).

Новые приемы организации пространства общественных интерьеров способствовали включению в архитектуру декоративных элементов. Широко стали использоваться керамика, металл, текстиль. Художники декоративной керамики успешно решают вопросы взаимосвязи пространства и формы, им присущи колористические и фактурные искания. Своеобразно оформлен банкетный зал в брестской гостинице «Белоруссия» (художник В. Кузнецов, архитектор В. Изер-



318. Ф. Шестак. Зубр. 1977

гин). Настенные керамические сосуды выполнены здесь в традиционной фольклорной манере. Этнографические и фольклорные мотивы использованы в оформлении ресторана «Журавинка» (Минск, художник Е. Карманов).

Зооморфная декоративная скульптура, бытовавшая в белорусском народном искусстве, явилась отправной точкой для создания Н. Нестеревским сосудов-бара-



319. Т. Агафоненко. Пава. 1977

нов, сосудов-птиц, предназначенных для украшения общественного интерьера. С большим мастерством выполнены Нестеревским декоративные рельефы на тему «Времена года».

В некоторых работах керамисты решают темы большого общественного звучания. Таковы работы А. Зименко: декоративная пластина «Напалм», рельеф «Аллегория» и другие.

Успешно работает в шамоте Ф. Зильберт (илл. 316). Его произведения отличаются монументальностью, выразительностью силуэта, в них прекрасно выявлена фактура материала.

В последние годы отряд белорусских керамистов пополнился талантливой молодежью (А. Концуб, М. Клецков, Э. Позняк, В. Данчук).

В оформлении общественных интерьеров часто применяется металл. Это ажурные кованные и аппликативные композиции из латуни и меди на дереве, прочеканенные листы. Обработывая металл с помощью традиционных инструментов, применяя обжиг и травление кислотами, авторы добиваются разнообразия фактуры и цвета. Серьезными художественными достоинствами обладают рельефы Ю. Любимова (илл. 317) и Ю. Калистратова, металлические решетки для Белорусского государственного музея Великой Отечественной войны А. Зайцева, Б. Казакова, контурные рельефы для кафе «Планета» и ресторана гостиницы «Юбилейная» О. Сурского, В. Зубарева.

Начало 70-х годов в белорусском искусстве отмечено интересными поисками в создании гобелена. Пионерами его возрождения явились А. Кищенко, Г. Горкунов, А. Бельтюкова. Для гостиницы «Турист» (Минск) художники выполнили гобелен «Человек, который познает мир»; он удачно сочетается и с назначением этого помещения, и с его архитектурно-художественным решением. Своеобразен гобелен «Партизаны» (авторы А. Кищенко, А. Бельтюкова). Гимн стойкости, мужеству и бесстрашию белорусских партизан, дела которых стали легендой,— таков лейтмотив этого произведения. Для нового здания Минского музыкального училища имени М. Глинки Кищенко создал гобелен «Музыка», где показаны история музыки и ее роль в жизни человека (илл. 320).

В 60-е—70-е годы продолжают развиваться разнообразные виды народного искусства — гончарство, ткачество, резьба по дереву, плетение из лозы, соломы, инкрустация (илл. 318).

Бытовая керамика выделяется во многих центрах. Для чернolощеной керамики характерны крупные округлые формы, дополненные мелкими деталями — тонкими ручками, пуговками на крышке сосуда (работы А. Токаревского из Пружан Брестской области, И. Шопика из Порозова Гродненской области). Поливная керамика выделяется в деревне Городная Брестской области, в г. Городок Витебской области (В. Татарис), деревне Благовка Шкловского района и г. Кричев Могилевской области, поселке Ружаны Брестской области. В поливной керамике применяется цветная полива, изделия привлекают мягкими линиями силуэта, выразительностью форм, красотой пропорций. В Минской области центр гончарства — город Ивенец. Продукция его фабрики рассчитана в основном на городского потребителя, поэтому здесь явно ощущаются изменения в облике изделий. Работы

И. Молчановича, С. Адамовича, В. Куликовского, Ф. Телишевского и других мастеров разнообразны по форме и декору, насыщены по цвету.

В 60-х—70-х годах в народном искусстве усиливается тенденция к декоративности, ярким примером чему служит узорное ткачество. Так, ткачихи села Неглюбка (Гомельской области), покрывая, как и прежде, концы ручника геометрическим и геометрически-растительным орнаментом, ткнут его теперь более сложным по композиции и с преобладанием сочного красного цвета. Изысканностью колористической гаммы отличаются полосатые подстилки из Гродненской области, где на строгом черном или темно-бордовом фоне выделяются яркие поперечные полосы из оттенков желтого, красного, синего, оранжевого цветов.

Тенденция к декоративности ощущается и в инкрустации соломкой. В изделиях мастеров Жлобинской фабрики (шкатулки, сундуки, панно) широко используется полихромная соломка, которая усиливает выразительность орнаментальных и сюжетно-тематических композиций. Получили широкое развитие в народном творчестве сувениры из соломки. Мастерицы В. Гаврилюк, Е. Артеменко, Т. Агафоненко, Е. Лось, Л. Гловацкая, овладев традиционными приемами плетения из соломки, совершенствуют их и создают много своеобразных композиций (илл. 319).

Шестидесятые — семидесятые годы характеризуются тематическими, жанровыми и стилевыми поисками в области народной деревянной скульптуры (работы С. Бык, Л. Шостака). Получают значительное развитие малые формы. Работая в анималистическом жанре, мастера В. Ольшевский, И. Лук, С. Жиголкин придерживаются фольклорной трактовки образов животных. Заметное место в народной скульптуре заняли сатирическая и юмористическая темы (работы С. Гутковского, П. Бусловича, А. Шелавителева).

Эти же годы отмечены интересными опытами в области создания бытовых изделий, предназначенных не только для удовлетворения утилитарных потребностей, но и для украшения интерьера. Целая группа резчиков (А. Ряблев, В. Ольшевский, И. Хапков, И. Мирончик) накопила в этой области большой практический опыт, и традиционные формы народной утвари в современной интерпретации получили свое второе рождение. Работы резчиков свидетельствуют о творческом переосмыслении ими традиций народного искусства. Разрабатывая темы и сюжеты, распространенные в народном творчестве, они обогащают их новым содержанием, новыми выразительными средствами.

Развитие белорусской архитектуры 60-х—70-х годов характеризуется широким внедрением индустриальных методов строительства, стандартизацией и унификацией конструкций и деталей, в связи с чем изменились эстетические концепции зодчества. Помпезные формы уступили место функциональной, лаконичной архитектуре.

С конца 50-х годов застраиваются первые микрорайоны в Минске, Гомеле, Витебске, Могилеве, Гродно. Однако отсутствие разнообразия в типах зданий и шаблонные приемы планировки привели к известной монотонности в застройке, утрате ею художественных качеств. Недостатком первых микрорайонов было так-



320. А. Кищенко. Гобелен «Музыка». 1975

же отсутствие органической связи между ними, окружающей средой и городскими центрами.

Со второй половины 60-х годов в новых жилых массивах наметились определенные изменения: разнообразнее стали типы зданий (по этажности, протяженности, конфигурации плана, отделке фасадов и т. д.), учитываются ландшафтные особенности местности, усложняется композиционное построение застройки. Примером могут служить микрорайоны Восток-I, II в Минске (архитекторы П. Волчок, Л. Гафо, А. Гуль, В. Аникин, Г. Горина, Е. Дятлов, И. Журавлев, И. Попова, Г. Сысоев, Е. Сопьяник), формирующие въезд в город со стороны Московского шоссе. Выразительно решена центральная часть микрорайона Восток-I с живописно расположенными различными по этажности домами (до 16 этажей), объединенными своеобразным по архитектуре, криволинейным в плане зданием.

В 70-е годы в республике прочно утвердилась практика комплексного подхода к решению многообразных задач по созданию современной жилой среды. Появились градостроительные ансамбли, представляющие полноценные жилые образования с ярко выраженными архитектурно-художественными качествами. Это жи-

лые районы и микрорайоны Минска: Зеленый Луг-5-6-7, Серова-1-3, Масюковщина-1 и Курасовщина-3, Запад-2, Юго-Запад-1-2, Харьковская-3-4-5. Отмеченные особенности характерны для жилых образований Бреста — Восточной жилой район, Гродно — Форты-1, 2, Витебска — Юг-1, 2, а также для новых жилых районов Жодино, Новополоцка, Солигорска и Светлогорска.

С конца 60-х годов наметился переход от застройки периферийных территорий городов к планомерной перестройке центральных районов. Разработанный в 1965 году институтом «Минскпроект» генеральный план Минска (архитекторы Н. Трахтенберг, М. Кудин, И. Люблинский, Л. Гафо, А. Наконечный, Е. Заславский) внес ряд качественно новых градостроительных преобразований, связанных с дальнейшим ростом города и совершенствованием его планировочной структуры. Проект планировки и застройки центра столицы Белоруссии, разработанный в 1973 году (архитекторы Е. Дятлов, Ю. Градов, Л. Левин, Е. Заславский, Г. Горина, В. Серегина, И. Король, А. Брегман, Н. Лецко, Я. Линевиц, Э. Афанасьева), наметил развитие центра Минска вдоль поймы реки Свислочи в направлении центров планировочных зон с выделением



321. Ю Шпит, Е. Саманчук. Жилые дома с комплексным обслуживанием на бульваре Толбухина. 1966. Минск

в нем административно-деловой (между площадями Ленина и Центральной), культурно-просветительной (вдоль водно-зеленого диаметра) и торговой (в районах улицы Немиги и Комаровского рынка) зон. В едином ансамбле с водно-зеленым диаметром решаются парковая и спортивная зоны. Планируется также значительное развитие парка Победы, который выйдет к зоне обширного водохранилища «Дрозды». Здесь же будет создан детский центр с Дворцом пионеров. Таким образом, полностью преобразуется структура городского центра, который приобретает пространственный характер и получает органическую связь с природным ландшафтом.

Интерес представляет опыт реконструкции центров областных городов, каждый из которых имеет свою многовековую историю и уникальные архитектурные памятники. Например, в Витебске планируется значительное сокращение жилищного строительства в центре, расширение в этой зоне сети предприятий культурно-бытового обслуживания и туристских учреждений. Вокруг центра создается парковое кольцо.

При реконструкции Гродно сохраняется его сложившееся историческое ядро с ценными памятниками архитектуры XII — начала XX века. Поэтому современный административно-общественный центр развивается в западном направлении вдоль основной композиционной оси города — реки Неман.

Иные перспективы и условия развития у новых городов, возникших в послевоенное время. К их числу относится Солигорск, город белорусских шахтеров. Согласно генеральному плану (1971, архитекторы О. Сидельников, Г. Парсаданов, Б. Кудреватых, О. Юркевская) город делится на три планировочных района — северный, южный, северо-западный, каждый из которых имеет индивидуальный архитектурно-художественный облик. Аналогичные принципы применяют в Светлогорске, Новополоцке, Новолукмле и других городах, чей возраст также не более двух десятилетий.

Высокими темпами растет в Белоруссии жилищное строительство. Этот рост связан с совершенствованием методов типового проектирования и постоянным развитием индустриального домостроения. В 70-е годы



322. Ш. Хинчин. Цирк в Гомеле (по типовому проекту). 1970-е гг.

все шире практикуется возведение разнообразных по архитектуре крупнопанельных зданий с улучшенной планировкой квартир и повышенным качеством внутренней и наружной отделки.

Один из примеров создания ансамбля жилых, общественных и культурно-бытовых зданий на индустриальной основе — бульвар Толбухина в Минске (1966, архитекторы Ю. Шпит, Е. Саманчук, *илл.* 321). Ансамбль включает три односекционные девятиэтажные жилые башни, соединенные одно- и двухэтажными прямоугольными в плане блоками, в которых размещаются учреждения культурно-бытового обслуживания. Падение рельефа в сторону Ленинского проспекта использовано для создания ступенчатой композиции, оформленной системой пандусов и лестниц. Комплекс фланкирует в повышенной части кинотеатр «Партизан», а в низкой — круглый в плане объем ресторана «Каменный цветок». В интерьер кинотеатра удачно введена цветная мозаика. Благодаря сплошному остеклению фасада мозаичное панно становится существенным элементом окружающего пространства.

Наряду с индустриальным домостроением в республике ведется строительство жилых домов из кирпича по индивидуальным проектам. Высокие эстетические качества позволяют использовать их для формирования вновь создаваемых или реконструируемых ансамблей площадей и магистралей. Так, например, в Минске построены выразительный по пластике фасада 9-этажный жилой дом с комплексом культбыта по улице Сурганова (архитекторы Ю. Григорьев, О. Наумова), 9-этажный жилой дом с криволинейным очертанием в плане и активным цветовым решением по улице Кульман (архитекторы О. Ладыгина, С. Ульянова), 9—12-этажные жилые дома по улице Танковой (архитекторы С. Замараев, Л. Погорелов, Л. Соскин), многоэтажные комплексы по улицам Я. Коласа, Маяковского, Скорины, Турнирной. Из практики строительства областных городов следует отметить комплекс жилых домов по улице Горького в Гродно (архитекторы В. Клепиков, В. Давыденко, Н. Жучко и др.), 7—9-этажные жилые дома по улице Энгельса в Бресте (архитекторы Р. Шелай, В. Гопиенко).



323. В. Малышев. Кинотеатр «Октябрь». 1975. Минск

Для архитектуры общественных зданий характерны укрупнение масштаба, строгость архитектурных форм, применение средств изобразительного искусства. Эти тенденции проявились уже в первых административных зданиях 60-х годов: горсовета в Минске (1963, архитекторы С. Мусинский, Г. Сысоев) и облисполкома в Гродно (1966, архитектор А. Михед).

В 70-е годы архитектура административных зданий становится более разнообразной и выразительной. Например, здание обкома партии в Могилеве (1973, архитекторы Ю. Шпит, А. Кучеренко) представляет собой протяженный 8-этажный корпус, расположенный на главной улице города — Первомайской — с 60-метровым отступом от проезжей части. Это позволило об-



324. С. Филимонов, В. Малышев, инженер В. Коржевский. Дворец спорта. 1966. Минск

разовать перед ним небольшую площадь, что подчеркнуло его ведущую роль в застройке магистрали. Со стороны дворового фасада к зданию примыкает двухэтажный объем, включающий фойе, зал заседаний и столовую. Хорошие пропорции, сдержанная и выразительная пластика фасадов делают здание монументальным.

Представляют интерес также здания горкома КПБ и горисполкома на площади Ленина в Бобруйске (1977, архитекторы Ю. Шпит, К. Алексеев), райкомов КПБ и райисполкомов Минского (архитекторы В. Кривошеев, В. Данилов) и Фрунзенского районов (архитекторы Е. Тюков, А. Желдаков) в Минске, обкома КПБ в Бресте (архитекторы Р. Шелай, Г. Король, И. Дунайко). Необходимо также отметить комплекс Дома быта и института Белбыттехпроект, построенного на Юбилейной площади в Минске (архитекторы П. Кракалев, С. Алейникова), выразительный силуэт которого доминирует над центральной частью города.

Если ранее, даже при ансамблевой застройке реконструируемых улиц и площадей, строительство административных зданий велось в основном единичными объектами, то в последнее время обозначился переход к единовременной застройке крупных комплексов административно-общественного назначения. Это предопределяет новое качество архитектурных ансамблей. Таков административно-общественный комплекс на проспекте Машерова в Минске. Ансамбль построен на контрастном сочетании высотных зданий БелНИИТИ, Дома книги, Белкоопсоюза, единого комплекса гостиницы и Дома Союзов, объединенных 2-этажным стилобатом, в котором размещаются учреждения торговли и общественного питания. В курдонерах между зданиями располагаются управление Мингорисполкома, широкоформатный двухзальный кинотеатр «Москва» и ресторан гостиницы «Юбилейная» (авторы комплекса Г. Бенедиктов, М. Виноградов, А. Духан, В. Крамаренко, А. Красовский, В. Щербина). В состав делового центра входит также здание проектных организаций, расположенное за гостиницей «Юбилейная», на склоне живописного рельефа (архитектор В. Малышев). В отделке фасадов и интерьеров комплекса применены мрамор, туф, гранит, алюминий и другие материалы.

К значительным сооружениям 60-х — 70-х годов в городах и сельских поселках республики относятся Дворцы культуры и клубы. Среди них можно назвать Дворцы культуры тракторного завода (1964, архитектор Г. Бенедиктов) и камвольного комбината (1965, архитектор С. Мусинский) в Минске. Для строительства ряда Дворцов культуры используются скорректированные типовые проекты с учетом индивидуальных условий местности. От прежних зданий они отличаются большей универсальностью, имеют свободную планировку, четкое деление на две самостоятельные части: зальносценическую и клубную. Стали обязательны помещения для занятий спортом. Примером может служить Дворец культуры химиков (1974, архитектор В. Божко) в Гродно. В отделке его интерьеров использованы туф, мрамор, фактурная штукатурка, дерево, художественная роспись стен фойе зрительного зала (авторы И. Иванов-Сакачев и В. Рябов). Аналогичные Дворцы культуры построены в Барановичах, Новополоцке, Светлогорске, Пинске и других городах республики.



325. В. Емельянов, Г. Заборский. Экспериментальный поселок Вертелишки Гродненской области. Начало 1970-х гг.

Интересным сооружением является цирк в Гомеле, построенный Ш. Хинчиным по типовому проекту (1970-е гг., *илл.* 322). В его композиции главную роль играет зрительный зал, представляющий двухсферический объем, установленный на массивном стилобате цокольного этажа и завершенный невысоким световым фонарем. Архитектура здания построена на контрастном сочетании остекленной нижней части и глухих бетонных поверхностей сфер.

В 60-е—70-е годы возведено значительное количество кинотеатров. Оригинальными архитектурно-художественными решениями выделяются кинотеатры «Партизан», «Пионер», «Киев», «Вильнюс», «Москва» в Минске, «Беларусь» в Витебске и Бресте и другие. Для них характерно решение главного фасада в виде остекленной поверхности, что способствует раскрытию интерьера в окружающую среду. Оригинальное решение имеет кинотеатр «Октябрь» в Минске (1975, архитектор В. Малышев, *илл.* 323). Это массивный и строгий эллипсоидный объем с рифлеными ребристыми вертикальными панелями, в который как бы врезается остекленное фойе. С объемом зала контрастирует распластанная прямоугольная в плане эспланада, проходящая на уровне второго этажа и спускающаяся к площади перед кинотеатром двумя лестницами.

Среди зданий, имеющих ярко выраженный клубный характер, можно назвать Дом литератора в Минске

(1976, архитекторы Ю. Григорьев, О. Шубина). Особенность здания — пластичный фасад с узкими вертикальными полосами оконных проемов.

Музейные сооружения республики пополнились интересным зданием Дворца искусств в Минске (1974, архитекторы С. Мусинский, Н. Кравкова). Авторы сумели создать выразительный, лаконичный и монументальный архитектурный образ. Главные элементы его композиции — стройные вертикальные пилоны, образующие каркас сооружения и придающие активный ритм фасаду. Между ними — остекленные проемы и панели, облицованные цветной керамической плиткой. Завершает сооружение монолит перекрытия, имеющий значительный вынос. Удобные залы двухэтажного Дворца искусств дополнены внутренним открытым двориком, где экспонируется скульптура.

Большое внимание, уделяемое в республике развитию физкультуры и спорта, положительно сказалось на строительстве спортивных сооружений. Важным событием стало возведение здания Дворца спорта в Минске (1966, архитекторы С. Филимонов, В. Малышев, инженер В. Коржевский, *илл.* 324). Его зрительный зал на 6000 человек путем трансформации спортивных площадок, сцены и трибун может быть использован для различных целей. Оригинальное конструктивное решение в сочетании с современными архитектурными формами создают запоминающийся образ здания.

Водноспортивный комбинат, построенный в Минске в 1969 году по проекту О. Ладыгиной, по праву считается одним из лучших в Европе. Он состоит из здания крытых бассейнов, трех открытых бассейнов и сопутствующих сооружений на прилегающей территории, которую окружает парк с теневыми навесами и другими постройками для отдыха. Объемно-пространственное решение здания характеризуется острой композиционной трактовкой: над трибуной и бассейнами нависает покрытие, а пространство зала раскрывается наружу. Здание бассейнов внутри отделано цветными керамическими плитками и природным камнем.

Значительная часть спортивных сооружений построена в пригородах Минска. В Раубичах, например, сооружена олимпийская спортбаза для зимних видов спорта (1975, архитекторы В. Аладов, С. Неумывакин, при участии В. Кривошеева); выразительные по силуэту сооружения удачно вписались в природный ландшафт. Интерес вызывают также спортивно-тренировочная база в Стайках и конноспортивный манеж в Ратомке.

Развитие хозяйственно-производственных, культурных и научных связей, туризма обусловило строительство в БССР сети гостиниц, мотелей и кемпингов. Одно из примечательных зданий этого типа — гостиница «Юбилейная» в Минске (1968, архитекторы Г. Бенедиктов, В. Начаров). Ее высотный жилой объем со стенами из керамзитобетонных панелей поставлен перпендикулярно магистрали. Слева от него расположен ресторан, справа — двухэтажный объем, в котором находятся конференц-зал, фойе и другие помещения. Ряд помещений первого этажа имеет сплошное остекление, что позволило раскрыть пространство интерьера в сторону улицы.

Гостиница «Турист» на Партизанском проспекте в Минске (1972, архитекторы Л. Погорелов, А. Гуль, художник А. Кищенко) может служить примером удачного решения функциональных и художественных задач. Главным художественным акцентом всей композиции комплекса является панно «Партизаны».

На берегу живописного Заславльского водохранилища высятся здание гостиницы «Юность» международного молодежного центра (1975, архитекторы Ю. Шпит, Э. Вишневская). Его отличают выгодное расположение в ландшафте, удачное композиционное решение, комфортабельность жилых номеров и выразительность интерьеров общественных помещений.

В застройке сел продолжают плодотворно развиваться древние традиции народного зодчества. Несмотря на значительное увеличение в последние годы объема каменного строительства, на селе все же преобладают постройки из дерева — традиционного материала белорусской архитектуры. Коренные изменения в быту деревни наложили отпечаток на планировку усадеб и облик жилья. Застройка усадеб стала более свободной, большое значение приобрели озеленение и благоустройство участков. Продолжает развиваться планировка жилого дома, который по составу помещений сблизился с многокомнатной городской квартирой. В то же время сохранились такие традиционные элементы, как сени, кухни с русской печью, ганки и т. д. Особенно важную художественную роль играет фасад, обращенный к улице. По особенностям оформления фасадов в Белоруссии выделяются юг (Полесье)

и северо-восток (Витебщина). Для Полесья характерно оформление щитов фасадов солярными мотивами. Большое декоративное значение имеют также слуховые окна в центре поля щита. Витебщина выделяется разнообразием мотивов геометрической орнаментики. Для этой территории характерно включение в общую композицию дома входных ворот, оформленных сложными по рисунку проемами, накладной резьбой. Значительное место в декорировке занимают такие детали, как наружная обшивка стен, наличники, угловые накладки и другие. Эффектно выделение различных элементов декора цветом.

Шестидесятые годы ознаменовались началом нового этапа в развитии сельской архитектуры. В 1967 году ЦК КПБ и Совет министров БССР приняли постановление «О мерах по дальнейшему улучшению жилищного и культурно-бытового строительства на селе», которое заложило основы экспериментально-показательного строительства. В настоящее время многие села имеют современные комфортабельные дома. Широкое распространение получили двухэтажные блокированные дома, при которых сохранены приусадебные участки. Они соответствуют специфике сельского быта и окружающему природному ландшафту. Конкретные условия строительства экспериментально-показательных комплексов определили своеобразие их планировки и архитектурно-художественного облика. Например, поселок Вертелишки (Гродненская область, архитекторы В. Емельянов, Г. Заборский, *илл. 325*) спроектирован на свободной треугольной в плане территории, расположенной вблизи автомагистрали, возле которой размещены общественный центр и зона многоквартирной безусадебной застройки. К центру прилегает зона жилых построек с квартирами в двух уровнях с небольшими участками, за ней сформирована зона индивидуальной застройки с приусадебными участками. При планировке поселка применены два метода размещения застройки — квартальный и групповой. Принцип дифференциации застройки положен и в основу планировки поселка Новополесский (Минская область). Отмеченные особенности организации жилых зон характерны и для других экспериментально-показательных поселков Белоруссии: Ленино Могилевской области, Заширь — Гомельской и других.

Благодаря варьированию различных элементов отделки и декора застройка становится все более разнообразной по своему художественному облику, сохраняя черты индустриальности. Используются также различного рода рельефные и цветные вставки. Контрастируя с гладкой поверхностью стен, они обогащают пластику фасадов. Повышению эстетических качеств архитектуры сельского жилья во многом способствует освоение традиционных приемов народного зодчества (четырёхквартирный жилой дом для престарелых в поселке Новое Рясно Брестской области).

Важное место в формировании архитектурно-пространственной среды сельских поселений отводится административно-торгово-общественному центру, в состав которого нередко вводится зеленый массив. Удачно решен в этом отношении общественный центр поселка Ленино (Могилевская область).

В ряде поселков основным элементом центра является культурно-просветительное здание. Такое значение, например, получил Дворец культуры в главной



326. А. Кищенко. Октябрь. Мозаика. Белорусский государственный институт по проектированию предприятий пищевой промышленности. 1974. Минск

усадеб колхоза «Рассвет» Могилевской области, возведенный в 1977 году по проекту Г. Заборского. Автору удалось вписать объект в живописный ландшафт и создать единый ансамбль архитектуры и природы. Ядром здания служит зимний сад с водоемами, фонтанами и танцевальной площадкой. К нему выходят зрительный зал, музей, библиотека, спортзал.

К концу 60-х годов существенные изменения произошли в области белорусской монументально-декоративной живописи. Росписи, панно, витражи начинают все активнее вторгаться в архитектуру.

Существенно расширился диапазон пластических средств, употребляемых живописцами-монументалистами. Художественный символ, аллегория стали постоянными элементами композиций. Если в конце 50-х — начале 60-х годов для монументальных росписей употреблялась в основном темпера по левкасу, то в последующее десятилетие стали широко применяться мозаика, сграффито, витраж.

Наибольшую популярность в республике и за ее пределами завоевали произведения А. Кищенко. Работы этого художника отличаются подчеркнутой экспрессией. Они хорошо входят в архитектуру, создавая единый синтетический образ. К числу таких произ-

ведений Кищенко последних лет относится монументально-декоративное панно «Октябрь» (1974, *илл.* 326), выполненное в технике мозаики на торцовой стене проектного института в Минске. В центре композиции — крупные фигуры рабочего и крестьянина с молотом и серпом в руках, олицетворяющие союз рабочего класса и крестьянства. В правом и левом углах панно — вооруженные отряды рабочих и солдат, идущих на штурм Зимнего. Хорошо подобранные кусочки цветной смальты, сливаясь воедино, создают своеобразный насыщенный и суровый колорит, построенный на сочетаниях коричневато-красных, голубых, серебристо-серых тонов.

В соавторстве с М. Савицким Кищенко выполнил роспись «Связь поколений» (1974, темпера по левкасу) в актовом зале санатория «Белоруссия» в Мисхоре. Живописное решение композиции весьма выразительно. На золотисто-оранжевом фоне четко вырисовываются живописные клейма, олицетворяющие связь поколений — борцов за победу Октябрьской революции и советских людей, воплощающих в жизнь их идеи. В центре композиции — парящая фигура юноши, символизирующая выход человека в космос. С левой стороны — группа, символизирующая вооруженную борьбу пролетариата в период гражданской войны; с правой — фигуры ученых с атрибутами своего труда; внизу — рабочий и воин, соединившие руки в крепком пожатии.

Выше говорилось о творчестве М. Савицкого-станковиста. В последние годы художник успешно работает как монументалист. Примером может служить большое живописное панно «Великая Отечественная война. 1944 год» (1971) для Музея истории Великой Отечественной войны в Минске.

Росписи для этого музея выполняли и другие художники, которые ранее не работали в области монументально-декоративной живописи. Интересен, в частности, опыт графика Л. Асецкого, создавшего для музея большой декоративный фриз «Сталинградская битва» (1973, темпера по левкасу).

Декоративное панно В. Стельмашонка «Праздник» (1972, темпера, древесноволокнистая плита) для Дворца культуры химиков в Светлогорске изображает выступление народного хора, участники которого одеты в яркие национальные костюмы.

Интересна роспись Г. Ващенко «Просветители» (1976) в Доме учителя в Минске, выполненная в технике энкастики, отображающая в ярких, запоминающихся образах развитие просвещения в Белоруссии.

Стремлением к нарядности, праздничности и декоративной насыщенности интерьера объясняется широкое распространение витража, который все чаще находит применение в современной архитектуре. Интересную работу в технике паяного витража выполнил молодой монументалист В. Чайка. Его декоративное панно «Наука» (1973) украшает вестибюль Минского института иностранных языков.

Если при оформлении интерьеров новых общественных зданий художник и архитектор могли легко скоординировать свою работу, то гораздо более сложная задача встала перед живописцем при украшении старого здания Дома кино в Минске (бывший костел). С ней прекрасно справился Г. Ващенко, выполнив в технике витража серию композиций «Искусство кино». В удлиненные оконные проемы алтарной части бывшего костела органически вписались современные сюжеты, олицетворяющие искусство кино. В декоративных вставках, расположенных на фасаде здания, Ващенко применил принцип калейдоскопического сочетания отвлеченных форм.

Интересны витражи Н. Счастной в интерьере ресторана «Беларусь», выполненные из крупных стеклянных блоков.

Прогресс в области строительной техники, увеличение числа новых архитектурных сооружений потребовали большого количества росписей, мозаик, витражей, сграффито. Молодые художники, совершенствуя технику монументальных росписей, упорно ищут новые материалы для воплощения своих замыслов. В. Позняк и В. Мигаль, например, при оформлении интерьера Выставки достижений народного хозяйства в Минске (панно «Октябрьская революция» и «Дружба народов») применили новый тип витража — клееный; в технике керамической мозаики выполнены монументальные панно «Космос» (художник Г. Нестеров) и «Морское дно» (А. Филимонов, С. Нартова).

Монументально-декоративная живопись в Белоруссии — сравнительно молодой вид искусства. Но она завоевывает все большее и большее признание, выполняя важные идейно-эстетические задачи.

ИСКУССТВО МОЛДАВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Творческий подъем, начавшийся в молдавском изобразительном искусстве во второй половине 50-х годов, к началу 60-х перешел в стадию качественного скачка. Значительно расширился тематический диапазон, многообразнее стали способы образного раскрытия тем, более четко проявились индивидуальные отличия многих художников, начавших творческий путь в предшествующее десятилетие. Активно работают недавние выпускники вузов страны и Республиканского художественного училища имени И. Е. Репина. Плодотворно сказался процесс взаимовлияния и взаимообогащения искусства разных регионов страны.

Наиболее широко, стремительно и своеобразно новые тенденции обнаружились в живописи. В целом она стала более экспрессивной, публицистически острой и поэтически яркой. Национальные особенности проявляются теперь не столько в тематике, типаже и этнографических приметах, сколько в общем эмоциональном строе произведений, в самом мироощущении и образном мышлении авторов. Даже в самых масштабных, монументально значительных полотнах обычно сохраняются интимные, душевные ноты. Здесь не возник «суровый стиль», распространенный в начале 60-х годов в искусстве многих республик. На путь смелых творческих исканий первыми вступили живописцы уже опытные, достигшие творческой зрелости в 50-е годы: М. Греку, В. Руссу-Чобану, Г. Саинчук И. Виеру, Н. Бахчеван, А. Зевина. При всем обновлении образно-выразительных средств они остались художниками лирико-романтического направления. Их начинания вскоре были поддержаны более молодыми живописцами: В. Зазерской, В. Обухом, О. Орловой, Э. Романеску, Е. Бонтей, С. Кучуком и другими. Без резких переходов свершалась творческая эволюция ряда живописцев старшего поколения: Р. Окушко (илл. 3 8), И. Жуматия, А. Баранович, И. Ершова, В. Садовской, склонных к повествовательному раскрытию тем и также чуждых духа «суровости».

В начале 60-х годов лирическое направление в молдавской живописи качественно изменилось. Лиризм и поэтичность раскрываются путем усиления образного мышления, художественного обобщения явлений действительности. Образ нередко обретает значение симво-

ла, олицетворения того существенного, ценного, что в самой жизни не всегда легко обнаружить. Приближение живописи по ряду принципов к лирической поэзии, где определяющее значение в создании образа имеет субъективное переживание автора,— закономерный процесс, связанный с традициями местной школы.

В поисках новых способов эмоционально яркого раскрытия тем многие живописцы постигают эстетическую основу молдавского народного творчества. Их привлекают в нем чистосердечность, песенность, смелость образных сопоставлений. Прежде лишь в колорите произведений ощущалось косвенное влияние цветочных мелодий старинных молдавских ковров и керамики. Теперь художников интересует фольклор в более широком значении, а не только его изобразительные формы. Правда, обращение к фольклору порождало иногда и негативные тенденции, но лишь в тех случаях, когда увлечение архаикой и народным примитивом отодвигало на дальний план жизненные проблемы.

Одним из характерных признаков молдавской живописи 60-х годов стала декоративная выразительность. Многие авторы усиливают цветочное звучание и ритмику контуров при уплощении объемов и разнобразии фактуры. Сама по себе декоративность, естественно, не определяет ценности произведений; в некоторых произведениях молодых художников она подчас оказывалась самоцелью и сочеталась с внешним любованием этнографическим мотивом. Однако это частные случаи.

К концу 60-х годов в молдавской живописи наметились и в 70-е годы стали очевидными определенные сдвиги как результат более сложного осмысления жизни народа, его исторических свершений, созидательной роли личности. Сказались общие для советского искусства тенденции: интернационализация искусства, широкое обращение к мировому наследию, пытливые познание самих способов художественного выражения. Интернационалистская основа искусства стала проявляться не только в тематике, в идейном содержании произведений, но и в возросшем многообразии стилистических направлений внутри национальной школы.



327. М. Греку. Осенний день. 1964



328. Р. Окушко. Асфальт. 1961

На примере многих картин молдавских живописцев можно проследить, как лирико-романтическое жизнеутверждение, достигаемое повышенной цветовой звучностью, постепенно сменяется психологически усложненной образной структурой или лирико-эпическим раздумьем при более сдержанных приемах художественного высказывания. Спонтанное начало творчества, прежде осязаемое у многих художников, стало уступать приоритет интеллектуальной основе. И даже в случаях использования остроэкспрессивных приемов сказываются более строгий расчет, стремление автора к многоплановому раскрытию образа. Однако для молдавской живописи в целом характерна тенденция к синтезированному выражению жизненных впечатлений; пластическая напряженность многих работ передает силу эмоционального переживания.

С начала 60-х годов наибольшее развитие получает тематическая картина. Здесь, как и в других республиках, суть поисков сводится к широким образным обобщениям, к стремлению перенести акцент с повествования о конкретном событии на художественно-образное воплощение его смысла, постигнутого и оцененного автором.

В ряде работ на современные темы лейтмотивом проходит чувство полноты жизни, ее поэтически возвышенной красоты (илл. 327).

Проводы в армию когда-то приносили горе в семью, а сейчас это событие стало праздником в селе, тради-



329. И. Вьеру. Сбор урожая. 1972

цией, рожденной коренными изменениями в общественном сознании молдавских крестьян. Праздничность всеобщего настроения передается в картине М. Греку «Проводы» (1964—1965) не столько через сюжет (на первом плане сцена прощания призывника с девушкой), сколько живописной структурой полотна. Буйное «ликование» оранжево-красной земли, контрасты зеленых, синих и черных тонов в костюмах и архитектуре выражают одновременно солнечность края, сочность его плодов, радость бытия. Новизна художественного приема не в том, что взят необычный цвет земли, а в том, какие многозначные ассоциации он способен вызвать у зрителя, становясь

эмоционально-смысловым ключом, способствующим раскрытию темы.

Греку увлечен живописно-декоративными средствами, которые он черпает из фольклорной изобразительной традиции. Этими средствами художник стремится выразить судьбы целого поколения молдавских крестьян в широко известном триптихе «История одной жизни» (1967). Первая его часть, повествующая о трагедии и поэзии нелегкого детства, вызывает у зрителя эмоциональное напряжение, вторая — настраивает на размышление. Важный момент появления первого трактора в деревне как вестника новой жизни показан через восприятие старых крестьян-бедня-



330. М. Буря. 1917-й год. 1967

ков. Мажорно звучит третья часть, воспевая счастье полнокровного бытия, безоблачное детство нового поколения.

В произведениях 70-х годов Греку создает символически емкие и поэтически возвышенные образы на основе очень простого изобразительного мотива, решая композицию в едином цветовом ключе. Активную роль в раскрытии идеи произведения выполняет разработка цветофактуры. Так, в картине «Хлеб и солнце» (1977) теплота пышного каравая, передающая теплоту рук его создателей, как бы спорит с золотистым сиянием небесного светила, одрагоцененная живопись раскрывает этическую ценность общественного труда.

Тенденция к созданию образов символического и аллегорического значения обнаружилась в молдавской живописи с середины 60-х годов и у многих художников проявилась в форме монументально-эпического повествования.

Образ молдаванки, созданный В. Обухом в левой части триптиха «Свобода. Подвиг. Жизнь» (1967—1970, *илл. 331*), воспринимается как шествие Свободы благодаря подчеркнuto величавому движению, неко-

торой условности форм, перспективы и декоративной выразительности колорита, способствующего передаче торжественности исторического мотива.

В основе замысла картины «Первая весна» (1967) Н. Бахчевана — фольклорное представление о В. И. Ленине как о богатыре. Могучая народная сила заключена и в фигуре пахаря, бережно держащего зерна. Низкий горизонт, укрупненные формы, светлый колорит. Художник воссоздает дух времени, трудного, напряженного, но и просветленного, созидательного.

К философскому обобщению явлений действительности на фольклорной изобразительной основе стремится И. Виеру в триптихе «Баллада о земле» (1970). Изображены представители разных поколений крестьян в разные времена года. Холмистый рельеф с деревьями, маленькие ягнята, традиционные костюмы — все это в сочетании с мелодикой круглящихся линейных ритмов и чистотой неярких красок создает символический образ Молдавии. В таком контексте акт передачи В. И. Лениным Декрета о земле молдавским крестьянам воспринимается как образное воплощение важного исторического этапа в жизни молдавского народа. В 1972 году мастер создает исполненное тонкого лиризма полотно «Сбор урожая» (*илл. 329*).

В былинно-эпическом плане склонна трактовать события революции и гражданской войны В. Зазерская («Сказ о сынах Молдавии», 1967). Иное, драматическое звучание, усиленное остроэкспрессивными приемами, получают события исторического прошлого в произведениях А. Кательникова («За лучшую долю», 1968), Е. Бонти («Декрет о земле», 1970), И. Степанова («Братство по оружию», 1975). М. Буря воссоздает значительные эпизоды истории, опираясь на традиции советской живописи 30-х годов («1917-й год», 1967, *илл. 330*). В более острой форме, включающей декоративную стилизацию, решают многосюжетные композиции Э. Романеску («Приготовление к встрече героев», 1970) и Ф. Хэмурау («Провозглашение Молдавской АССР в 1924 году», 1973).

Сравнительно редко молдавские живописцы обращаются к собственно бытовой тематике. Лучшими из немногих работ этого жанра являются «Визит врача» (1971) В. Руссу-Чобану, «Ночная смена» (1971) И. Виеру, «Молодые актеры» (1975) Д. Пейчева. Эти разные по идейному замыслу и стилистике полотна сближаются вниманием авторов к нравственно-духовному аспекту жизни современников, стремлением придать психологическую выразительность не только персонажам, но и пластической структуре произведения.

Интерес художника к этически ценным свойствам характера современника непосредственно проявляется в жанре портрета. Однако специфика жанра требует накопления особого опыта в применении новых изобразительно-выразительных средств живописи, которые способствовали бы заострению характеристики конкретного человека (*илл. 335*). Успех здесь зависит от гибкого использования приемов, от умения подчинить эти приемы выявлению свойств характера, духовной сущности портретируемого. Показательно, что декоративная выразительность, присущая многим полотнам 60-х годов, в портрете редко переходит в декоративную стилизацию. Такие случаи встречаются лишь при тематическом расширении портретного образа, причем изобразительные мотивы фона стилизу-



331. В. Обух. Свобода. Левая часть триптиха «Свобода. Подвиг Жизнь». 1967



332. И. Жуматий. Портрет водителя троллейбуса К. Василяки. 1962



333. Г. Саинчук. Групповой портрет передовиков завода «Микропровод». 1969

ются в большей мере, нежели фигура человека (портреты народной артистки СССР Марии Биешу В. Зазерской, писателя Иона Крянгэ И. Виеру), а также в однофигурных картинах, напоминающих по композиции портрет («Мэргэритаре» А. Зевиной, «Девушка из Твардицы» В. Третьяченко, «Невеста из Каменки» Е. Бонти), в которых создаются типологические образы и обыгрываются этнографические мотивы.

Напряженность внутренней жизни, пафос творческого мышления современника, лаконизм монументализирующего стиля связывают портрет актера Думитру Фусу, выполненный В. Руссу-Чобану в 1963 году, с общим руслом исканий советских портретистов. Художница подчеркнула выразительным контуром силуэта юношескую угловатую подвижность актера, контрастирующую с глубоким раздумьем зрелой личности. Светлый пейзаж новостроек за распахнутым окном воспринимается как часть мира, в котором живет портретируемый. Своеобразны приемы индивидуализации образа в портрете кинорежиссера Эмиля Лотяну (1967, *илл.* 336). Гротесковая экспрессия этого портрета обусловлена замыслом, желанием выявить самобытность личности.

На рубеже 60-х и 70-х годов вновь изменилась изобразительная основа, на которой Руссу-Чобану создает цветовую и линейную выразительность. Она уже не допускает прежней свободы письма, ее рисунок с жестковатой определенностью выделяет объемы, локальные цвета ложатся равномерным красочным слоем, формы моделируются лишь интенсивностью цвета. Художница, усложняя творческие задачи, идет к многозначности образной структуры, желая передать глубину и сложность духовной жизни современника.

В портрете режиссера Иона Сандри Шкури (1974) контраст между внешней сдержанностью и внутренней напряженностью, лишь намеченный в самом облике модели, обретает остроту в целостном решении композиции, где крепко увязаны, казалось бы, противоположные приемы: строгие линейные ритмы подчерки-

вают статику позы, но резкое смещение изображения вправо и драматический аккорд красных и черных тонов передают высокий накал чувств. Сложность интеллектуального мира портретируемого подчеркивается сопоставлением надписей на фоне — гамлетовского вопроса и математической формулы.



334. О. Орлова. Портрет животновода С. Мелкана. 1964



335. В. Зазерская. Павлуша. 1973

Портрет — основной жанр творчества Г. Саинчука. Склонность утрировать примечательные черты облика портретируемого ярко проявляется в его рисунках и шаржах-масках. В живописных портретах он обнаруживает себя тонким лириком, раскрывающим в человеке светлое, возвышенное устремление души. Обычно художник строит композицию фрагментарно, изображая голову на первом плане. Передавая выражение лица обобщенным рисунком, он добивается целостности укрупненных форм, благодаря чему небольшие по формату полотна обретают монументальность. В погрудном портрете школьницы (1961) при внешней статике почти фронтального изображения Саинчук сумел выявить живой темперамент девочки-подростка, уловить смену эмоций в подвижной пластике лица, выражении глаз. Пастозное письмо, мягко лепящее объемы, скупая гамма неярких, но насыщенных контрастными бликами цветов — все элементы изображения эмоционально активны. Способ декоративной разработки пластической структуры группового погрудного портрета передовиков завода «Микропровод» (1969, *илл. 333*) позволил художнику решить композицию, не прибегая к сюжетной завязке. Портретируемых объединяет общее состояние внутренней приподнятости, выявлению которого способствуют упругие линейные ритмы, контрасты цветовых планов.

Остротой характеристики, некоторой гиперболизацией индивидуальных черт примечательны портреты писателей И. Костенко (1972) и Е. Дамиан (1974),

выполненные Е. Бонтей. Мягкость цветовых отношений снижает гротеск, способствуя ощущению одухотворенности образа.

Многие художники в стремлении более ярко передать свое личное отношение к портретируемому пластическими средствами отдают предпочтение образно-эмоциональной выразительности цвета, фактуры, тонким колористическим сочетаниям.

В портретах А. Зевиной колористическая изысканность нередко сочетается с изяществом рисунка, подчеркивающего физиономические особенности человека. Два разных начала — живописное и линейное — соединяются на основе декоративного принципа изображения. В портрете Героя Социалистического Труда С. Лунгу художница воплотила обобщенное представление о современном труженике земли. Серьезное лицо монументально выразительно, но лишено суровости, в нем отражаются благородство души, нравственная чистота. Своеобразно решен исторический портрет Георге Асаки, где художница выявила значительность образа молдавского просветителя начала XIX века, передала минимальными средствами, не уточняя бытовой обстановки, стиль того времени.

Лирические женские образы созданы А. Каталниковым — «Аурика» (1971), Л. Цончевой — «Доярка» (1973), С. Галбеным — «Девушка-строитель» (1973), В. Бахчеваном — «Автопортрет» (1973).

О. Орлова и Г. Жанков тяготеют к усиленной типизации портретного образа. Мужественный характер выявлен Орловой в портрете животновода С. Мелкана (1964, *илл. 334*). Ощущение весомости, значительности фигуры, развернутой в широком ракурсе, достигнуто плотной энергичной лепкой, колористической собранностью. Образ жизнелюбивого, крепкого старика крестьянина раскрывает Жанков в композиции «Мош Василе Фурундук» (1969). Укрупненные, словно литые формы, четкое распределение цветовых планов способствуют выражению степенного характера, мудрой житейской неторопливости.

Ряд художников стремится прежде всего к достоверному воспроизведению облика портретируемого. Жизненно убедительны образы в портретах И. Жуматия «Портрет водителя троллейбуса К. Василяки» (1962, *илл. 332*), В. Садовской — «Академик Я. Гросул», «Самбист Дижимар» (1975).

В последние годы живописцы чаще обращаются к сюжетному, в том числе к групповому портрету людей, связанных трудовой деятельностью. Однако внимание к аспектам производственной жизни авторам не всегда удается совместить с собственно портретными задачами — выявлением черт характера в индивидуально неповторимом облике конкретной личности.

Значительное место в творчестве живописцев занимает пейзаж. В нем отражается облик родного края: его холмистый рельеф, плодородная земля, ее виноградники, сады и пашни, уютные сельские дома среди зелени, новые микрорайоны в городах, промышленные новостройки, а также природа других республик Советского Союза и зарубежных стран, где молдавские художники бывают в творческих поездках. Индивидуальное видение авторов проявляется в способах художественного претворения натурного материала.

М. Петрик и Ю. Шибаяев заботятся о зрительном правдоподобии пейзажа, акцентируют пространствен-



336. В. Руссу-Чобану. Портрет кинорежиссера Эмиля Лотяну. 1967

ную выразительность, внимательны к характерным деталям. Первый тяготеет к классическому типу панорамного пейзажа («Комсомольское озеро», 1969; «Виноградная чаша», 1974, *илл.* 337), второй предпочитает фрагментарные построения, эскизную манеру письма («Порт Лиепая», 1967; «Новое село», 1971).

Пейзажи А. Васильева, преимущественно сельские («На молдавских склонах», 1966; «Вечер в Леушенях», 1960), а также индустриальные пейзажи И. Ершова («Закладка первого камня Молдавской ГРЭС», 1963; «Кишиневская ТЭЦ», 1966) сближаются решением пленэрных задач.

Большинство живописцев интерпретируют натурные впечатления в условно-поэтическом плане. Цветовая разработка в пейзажах Э. Романеску получает декоративную напряженность, выражая взволнованное,

мажорное мировосприятие автора («Вечер на холме», 1967; «Родной край», *илл.* 338; «Колхозная Молдавия», 1970). В полотнах В. Зазерской даже индустриальные мотивы нередко обретают сказочную трактовку. Так, в триптихе «Свет Ильича» (1969) торжественно звучат уходящие ввысь трубы электростанций, а горящие лампочки напоминают цветы или небесные светила, спустившиеся к земле. Живописная поверхность — словно узорная ткань, сплетенная из разноцветных нитей. В пейзажах 70-х годов образно-пластические замыслы Зазерской проходят строгий путь кристаллизации, язык ее живописи становится лаконичным и весомым, конструктивно четким (серия «Города Адриатики», 1976; «Пашня», 1976).

Колористическая и фактурная нюансировка в полотнах А. Зевиной (серия «Пушкинские места. Дол-



337. М. Петрик. Виноградная чаша. 1974

на», 1976). И. Ленчика («Требужены», 1972), Л. Цончевой («Спортивный праздник», 1977), Д. Пейчева («Буджакский мотив», 1975) по-разному служат созданию лирически проникновенных, одухотворенных образов. Цветовыми соотношениями определяют настроение пейзажа С. Кучук («Праздник в селе», 1964), В. Третьяченко («Окраина Кишинева», 1967).

В пейзаж часто включаются жанровые мотивы, которые придают ему определенную тематическую направленность: «Июльская ночь» И. Виеру (1971), «Новое молдавское село» С. Кучука (1974, *илл.* 339), «Полдень» А. Давида (1964), «Колхозные земли» Ф. Хэмурау (1972), «Праздничная демонстрация» П. Жиреги (1971) и другие. Произведения М. Греку «Луна над Бутученами», «Ворота старого Орхей», «Раскопки в Бутученах» (все — 1977) насыщены символично-философским подтекстом, вызывают раздумья о вечности, о прошлой и будущей жизни на земле. Своеобразны его пейзажи из серии «Космос» (1974—1976).

В жанре натюрморта преобладают простые мотивы с постановкой определенных пластических задач. Общая для многих работ декоративная выразительность достигается разными путями, выступая в различных качествах. А. Баранович, И. Жуматий, Э. Романеску

передают красочную звучность предметов, цветов и плодов сочной, свободной моделировкой форм, с повышенным вниманием к материально-вещественной характеристике натуры. В натюрмортах В. Зазерской, И. Виеру, Е. Бонти главное — декоративный принцип организации изображения на плоскости; эмоциональное звучание цветовых аккордов помогает ощутить скрытую красоту простых предметов. А. Зевина стремится к широкому художественному обобщению, к цветовой сдержанности при разнообразии фактурной разработки. Живописно-пластическая интерпретация предметного мира у Л. Цончевой выявляет темпераментное мироощущение и вместе с тем логику художественного мышления. В работах В. Руссу-Чобану (последних лет) осязаемая фактурность вещей сочетается со строгим рисунком, локальностью цветового пятна; рельефные формы создаются не в условном пространстве картины, они ощутимо выходят из ее плоскости в реальную среду. Сходные задачи решает П. Жирегя в своих интересных натюрмортах.

Начало 60-х годов открывает новый этап в развитии молдавского театрально-декорационного искусства. Этот процесс был внутренне подготовлен и логиче-



338. Э. Романеску. Родной край. 1968

ски вытекал из всего хода поисков молдавскими художниками новых путей в решении изобразительной стороны спектакля. Достижения театрально-декорационного искусства Молдавии 50-х годов (работы А. Шубина, К. Лодзейского, Б. Соколова, а также Н. Алентьева, начавшего творческую деятельность в театрах республики в конце этого десятилетия) явились той почвой, на которой стало возможным существование иных, более разнообразных форм зрительного образа.

Расширение рамок уже имеющихся приемов оформления, привлечение новых средств выразительности были следствием более глубокого постижения сущности и роли художественного образа, который постепенно начинал освобождаться от налета иллюстративности и многословия. Художник ограничивается значительно меньшим количеством деталей, но зато каждая из них приобретает большую емкость и выразительность, превращаясь из вещи, просто воссоздающей на сцене предметную среду, в важный элемент, несущий определенную образную нагрузку. Весьма характерен в этом плане эскиз К. Лодзейского к спектаклю «Болеро» на музыку М. Равеля (1960). Простое, лишенное шаблонных аксессуаров балетной постановки образное решение отличается композицион-

ным и цветовым единством замысла, хорошо выражающим эмоциональный строй спектакля.

Вместе с тем путь предельного освобождения сцены от обилия деталей приводил в ряде случаев к утрате образности. Там, где лаконизм становился самоцелью, а не особой концентрированной формой существования образа, работы стали походить одна на другую — все они были полностью оторваны от конкретного драматургического материала. Появился некий усредненный тип так называемой «условной» декорации. Подобные издержки, впрочем, были неизбежны в процессе освоения новых принципов оформления.

Ряд причин, в частности молодость и неопытность некоторых молдавских театральных художников и, как следствие этого, их недостаточная творческая самостоятельность, на первых порах мешал проявлению новых специфических черт в театрально-декорационном искусстве республики. Нередко ошибки и достижения сценографии в масштабе всей страны, как в зеркале, отражались в произведениях молдавских художников, не получая пока еще должного творческого осмысления.

Однако лучшие работы этого периода говорили о значительном шаге вперед, сделанном художниками



339. С. Кучук. Новое молдавское село. 1974

театра в постижении подлинной образности. Свойственное для 40-х и 50-х годов простое воссоздание места действия сменилось стремлением к пластическому выражению средствами изобразительного искусства основной идеи спектакля. Эта тенденция была закреплена и получила свое дальнейшее развитие в последующие годы.

Создание особого образного пространства, где основное внимание обращено не столько на документальную достоверность окружающей обстановки, сколько на внутреннюю правдивость атмосферы, в которой действуют персонажи спектакля, становится задачей, все более занимающей театральных художников. Примерами тому могут служить эскизы К. Лодзейского к опере Г. Няги «Барбу Лэутарул» (1972, илл. 340) и сценографическое решение А. Кривошеиным балета «Перекресток» В. Загорского (1977), в котором художник не пытается воссоздать на сцене реальный облик города как места действия спектакля. Его интересует выявление внутреннего мира его геро-

ев, той эмоциональной среды, в которой они существуют. Все элементы образного строя — организация пространства, свет, цвет, выбор материала, его фактуры — подчинены задаче формирования этой среды, являющейся ключом к постижению основной идеи спектакля. В «Недоросле» Д. Фонвизина (1972) художник Н. Андронатий создает образ с помощью заполнивших сценическое пространство тяжелых дверей, которые своими подчеркнuto неуклюжими пропорциями и грубой фактурой струганого дерева стали основными элементами оформления, пластическим воплощением замысла спектакля.

Значительное место в творчестве сценографов республики занимает работа над пьесами молдавских драматургов. В лучших произведениях наиболее ярко раскрываются особенности, присущие молдавскому изобразительному искусству, — богатство колорита, высокая поэтичность образного мышления.

К таким удачам с полным правом можно отнести оформление И. Пую спектакля «Птицы нашей молод-



340. К. Лодзейский. Эскиз декорации к опере «Барбу Лэутарул» Г. Няги. 1972

сти» И. Друцэ (1972). Ряды холмов на заднем плане, очертания которых чем-то неуловимо напоминают летящих птиц, колодец, словно вытянувший шею аист, общий цветовой строй — все рождает глубокие ассоциации, помогающие постичь сложный поэтический мир пьесы. Тактично и тонко, не злоупотребляя национальным колоритом, художник выявляет национальную принадлежность спектакля, не лишая его, однако, глубоких общечеловеческих проблем.

Поиск художниками решений, рассчитанных прежде всего на ассоциативность восприятия, и использование в связи с этим новых приемов и средств выразительности занимают значительное место в развитии театрально-декорационного искусства Молдавии. Работы Н. Андронатия, И. Пую, А. Желудева и других, отличающиеся богатством пластического языка, успешно продолжают это направление.

В рассматриваемый период складываются исключительно благоприятные условия для развития графического творчества. В Союз художников Молдавии

вливается группа талантливых выпускников художественных вузов страны, расширяется круг специализированных республиканских издательств. Интенсивная стационарная и межреспубликанская выставочная деятельность способствует освоению художниками новых тем и новых жанров — от сюжетно-тематических композиций до лирических пейзажей, от так называемой монументальной графики до экслибриса. Графики-станковисты становятся более мобильными в отражении актуальных общественно-политических и социальных вопросов времени, интернациональной проблематики. Значительное место в их творчестве занимают образ современного рабочего, тема индустриализации республики и страны. У многих мастеров обостряется интерес к специфическим основам графического искусства, они обращаются к освоению различных художественных приемов, широко используя поэтические средства выражения, стремясь к монументализации форм и экспрессии, к введению философского или лирического подтекста. Расширяются выразительные возможности рисунка, повышается культура воплощения в различных материалах авторского замысла.



341, 342. И. Богдеско. Иллюстрации к молдавской балладе «Миорица». 1967

Графическое творчество разветвляется в различных жанровых и видовых направлениях. Группа способных художников продолжает плодотворно осваивать искусство книги во всем комплексе специфических аспектов ее иллюстрирования, оформления и конструирования. Ряд мастеров успешно работают в области политического и рекламного плаката, промышленной графики, газетно-журнальной карикатуры, мультипликации.

Во всем этом немаловажна заслуга ведущих мастеров графического искусства республики и молодых одаренных художников, сумевших обогатить свой индивидуальный творческий опыт лучшими традициями советского изобразительного искусства.

Станковое творчество И. Богдеско направлено в сторону монументализации содержания и формы. Для его лучших работ — «Прометей» (1973), «Земля родная» (1977) — характерны символично-аллегорическая трактовка темы, высокие декоративные и ритмические достоинства композиции и рисунка, а также глубокая связь с классическими традициями графического искусства. Шагом вперед в области искусства молдавской книги стало оформление и иллюстрирование народной героической баллады «Кодрян» (1969), где художник демонстрирует высокую культуру линейного рисунка. Тонким чувством стиля эпохи отмечены его рисунки пером к избранным произведениям К. Негруцци (1972), напоминающие сочные поэтические или

сатирические импровизации. Однако подлинную виртуозность владения пером Богдеско показывает в иллюстрациях к книге «Похвала глупости» Эразма Роттердамского (1976), в которых он не только сатирически остро и убедительно рисует образы разнохарактерных литературных героев, но и ярко передает колорит времени. Особо следует отметить филигранную точность рисунка, его выразительность в иллюстрациях к молдавской балладе «Миорица» (илл. 341, 342), сатирическую заостренность в иллюстрациях к произведениям Д. Свифта и других. Перу Богдеско принадлежит также серия оригинальных каллиграфических композиций в различных видах прикладной графики.

В начале 70-х годов активизируется творчество Л. Беляева. В лучших традициях классической торцовой гравюры он создает ряд своеобразных индустриальных пейзажей и жанровых композиций, среди которых высокая техника исполнения выделяет ксилографии «Футбол», «На строительной площадке», «Моя милиция», «Юный Ленин».

Л. Григоращенко в сериях акварелей «История советской милиции» (1968), «В веках и поколениях вместе» (1974), подготовленных специально для воспроизведения в печати, и в других, как и в предыдущих своих работах, правдиво раскрывает историю народа, стремясь к публицистической остроте содержания



343. Л. Григорашенко. Румчерод. 1967

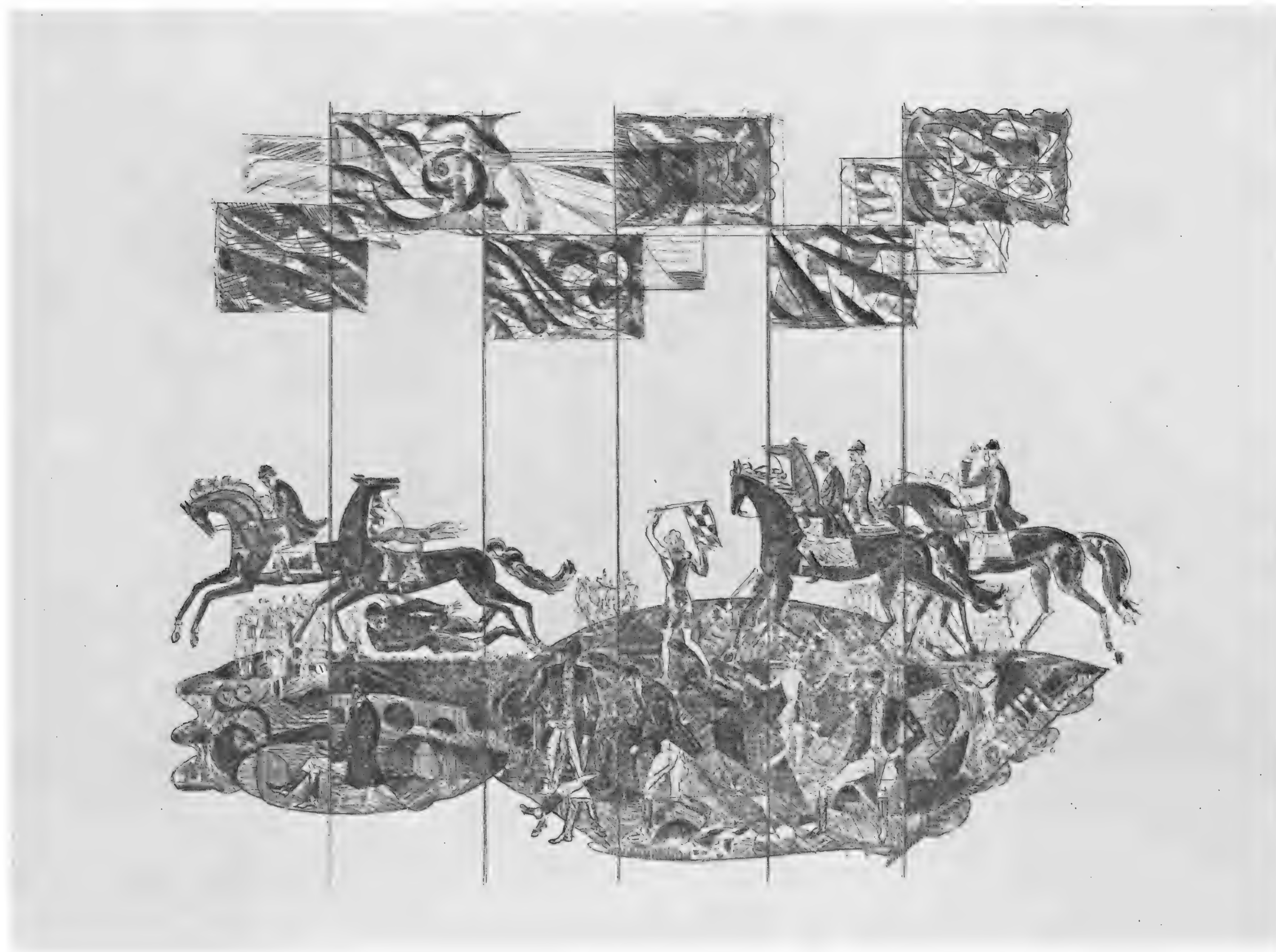
(илл. 343). В ряде акварелей и офортов 1970 года, посвященных Яско-Кишиневской операции, заметно настойчивое желание художника символически, патетически приподнято интерпретировать батальную сцену или образ советского воина, чтобы показать нравственное величие совершенного им подвига и внести в образно-художественный строй композиции философский подтекст. К лучшим работам этого периода принадлежит акварель «Солдаты революции» (1970), образно и правдиво повествующая о нерасторжимой близости В. И. Ленина с народом, о единстве их помыслов и действий. В последующих работах Григорашенко отображает острые коллизии, кульминационные моменты событий. Примером может служить сюжетно-тематическая композиция «Коммунисты, вперед!» (1972) о героях-малоземельцах.

Творческую активность проявляют и другие художники старшего поколения, заметно обогащая свой тематический диапазон. Е. Мерега создает несколько своеобразных линогравюр, посвященных природе и со-

циалистическому строительству в республике: «Водоем», «Новостройка» (обе — 1970). В индустриальных мотивах, которые запечатлел В. Иванов в серии офортов «Совхоз-завод «Прут» (1974), обнаруживается стремление к панорамному эпическому воспроизведению природы, преобразуемой человеком.

Ряд оригинальных произведений принадлежит мастерам среднего поколения. Целеустремленно осваивает историко-революционную и военно-патриотическую тематику В. Коваль. К характерным работам художника следует отнести линогравюры «Заря человечества» (1969), «Образование МАССР» (1972), «Видные полководцы Советской Армии — участники освобождения Молдавии» (1975), в которых он обнаружил чувство стиля, показал зрелое композиционное мышление и возросшую культуру рисунка.

Успешно развивается творчество Г. Врание — художника большой интуиции, с редкой по своеобразием творческой манерой, отмеченной утонченным линейным рисунком, а также активным использованием при-



344. Г. Врабие. Старт. 1971

емов гротеска. Лучшие станковые произведения Вrabие — офорты «Старт» (1971, илл. 344), «Конный спорт» (1973), «Строители», «Краны над городом» (1975) — напоминают остроэкспрессивные импровизации. В этих листах сюжетная канва сплетается из нескольких самостоятельных мотивов, образующих многозначные по содержанию композиции, которые напоминают сложные музыкальные полифонические произведения.

Яркую, сильную своей антифашистской направленностью линогравюру «Квартет № 8 Шостаковича» (1968), обладающую ценными декоративными и фактурными достоинствами, создал А. Усов. К лучшим произведениям этого периода следует также отнести цветные линогравюры Э. Килдеску — «Подсолнухи», «Родная земля», «Конец дня» (все — 1975), импонирующие оптимизмом звучания и сочностью колорита; литографии В. Лавренова — «Воспоминание детства», «Монтажники» (обе — 1975), привлекающие ажурной декоративной «оркестровкой» пейзажных мотивов; те-

матические линогравюры В. Корякина «Молдавские партизаны» (1975), представляющие собой многокадровые символические повествования; правдивую и поэтичную цветную линогравюру В. Кожокаря «Первые колхозники моего села» (1969). Высокой техникой исполнения отличаются триптих «Освобождение Тирасполя» Г. Зыкова, автолитография «Портрет И. И. Радченко» И. Табурцы, цветная линогравюра «Аквалангисты» С. Тухаря, гравюра на цинке «Трынтэ» («Народная борьба») Ф. Хэмуру.

Своеобразные произведения создали и другие известные молдавские графики. Интересное, остроэкспрессивное решение историко-революционной темы нашел С. Солонарь в офорте «Пролетарские похороны А. Томова» (1974), серию броских психологических портретов создал Б. Поляков, в области лирического пейзажа хорошо зарекомендовал себя акварелист Ю. Телушко. В работе над серией офортов «Солдатские будни» (1968) и цветной линогравюрой «Данченский комплекс» (1975) раскрылось незаурядное композиционное



345. К. Кобизева. Татарбунарки. 1970-е гг.



346. Л. Дубиновский. Тираспольские шведы. 1962

и колористическое умение молодого графика-станковиста, а также тонкого иллюстратора и мастера рукописного шрифта А. Колыбняка. Сатирическое творчество А. Грабко, Л. Домнина, Ю. Румянцева, Б. Широкограда отмечено созданием ряда публицистически острых карикатур и сатирических плакатов. В области политического и рекламного плакатов успешно работают такие художники, как Г. Корниенко, В. Синицкий, в области художественного конструирования книги — И. Кырму.

Все это — свидетельство становления и расцвета самых разнообразных творческих индивидуальностей, что является одним из определяющих факторов дальнейшего гармоничного развития художественного творчества в республике, движущегося в едином русле многонациональной социалистической культуры.

Наметившаяся в начале 60-х годов общая для всех видов искусства тенденция к усложнению творческих задач, более глубокому образному и эмоциональному раскрытию жизни, к определению авторского отношения к изображаемому получила реализацию в значительных скульптурных произведениях второй половины 60-х годов. Быть может, в молдавской пластике новое не звучало так остро, как в живописи, но ощущалось постоянно в поисках новых сюжетно-тематических решений, в стремлении подчеркнуть духовное начало образа, философски и поэтически осмыслить общественные явления. Движение вперед ощущалось и в общем росте мастерства, и в более богатом и разнообразном использовании самых различных скульптурных материалов, и в осязаемом вкладе молодых скульпторов.

Для творчества Л. Дубиновского по-прежнему характерно обращение к монументальной многофигурной композиции (илл. 346). Подчас в них соединяются разновременные сюжеты, связанные единым общественно значимым замыслом. Такова композиция «Сказ о крестьянском сыне» (1962). Ее части — «Пастушок», «В космос», «Возвращение» — последовательно раскрывают мысль о свободном развитии личности в новых социальных условиях. Это как бы триптих, дающий широкий образный показ темы. По сравнению с циклами Дубиновского самого начала 60-х годов художественный язык здесь более обобщен по пластике, обострен по ритму.

В 1970 году скульптор возвращается к теме подвига народа в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками, которая была воплощена им в цикле работ 1943 года «Молдавия в огне». Он творчески перерабатывает входившую в этот цикл композицию «Последняя граната», обостряя внутреннюю экспрессию образа и в то же время добиваясь большого лаконизма и компактности формы.

Не прекращает Дубиновский и своих поисков в области портрета, работая над которым он ставит разнообразные творческие задачи. В образах пастуха И. Панцу (1965), Хо Ши Мина (1969) его привлекает острая характерность лиц, отражающих своеобразие индивидуальности. В «Портрете юноши», обыгрывая живую пластичность и теплоту дерева, обогащая форму вставками красной меди, он добивается усиления декоративного начала, которое дает почувствовать строгую красоту молодости портретируемого. В портрете Аркадия Райкина (1977) основная задача — отражение внутреннего обаяния, глубокой духовности замечательного артиста. Решается она свободной лепкой, вдумчивым и спокойным раскрытием натуры.

Ряд значительных произведений создала в последнее десятилетие К. Кобизева. В них находит дальнейшее развитие тема и образ женщины, над которыми она работает уже много лет (илл. 345). Станковые одно- и двухфигурные композиции и портреты, характерные для ее творчества 40-х — 50-х годов, теперь встречаются реже, хотя эта линия продолжается в отдельных работах («Моя мама», 1969; «Портрет подпольщицы Елены Сырбу», 1974). Скульптор все больше внимания уделяет рельефам, выполненным в дереве или чеканной меди. Среди наиболее значительных работ этого плана — триптих «Женщины Страны Советов» (1969) и «Поздравление с наградой» (1976). Рельефы отличаются развернутым повествованием, обобщенной трактовкой образов, которая своеобразно сочетается с меткостью и убедительностью характеристик, основанных на декоративных или декоративно-монументальных решениях. Рельефы Кобизевой 70-х годов, казалось бы, говорят о ее верности прежним темам и приемам. Однако новое здесь есть, и состоит оно в том, что усиливается значение ритмического строя фигур, акцентируются контуры, отчего произведение становится графичнее, рисунок рельефа подчас напоминает нарядный кружевной узор. В методе скульптора



347. Б. Марченко. Портрет М. Сагайдак. 1977

348. В. Китикарь. Сбор урожая. 1976



349. Н. Сажина. Праздник. 1969



смещается акцент: с повествования как основного стержня всего художественного строя — к музыкальности пластических ритмов, создающих поэтическое мироощущение.

Работы Н. Эпельбаума свидетельствуют о постоянных поисках формы, адекватно раскрывающей замысел. Несколько внешняя экспрессия иных его композиций 50-х годов, строившаяся на сильных движениях скачущих коней и прильнувших к ним всадников, сменилась внутренней, заключенной в драматизме конфликта, глубине постижения мира. Интересна по замыслу композиция «Alma mater» (1967). Земля, рождающая все многообразие действительности, решается в фигуре женщины, подобной дереву, в ветвях которого, как его плоды, вписаны группы, символизирующие жизнь и труд человека. Энергичный резец скульпто-

350. Э. Греку. Кубки декоративные. 1970

ра выделяет в массе дерева женскую фигуру в сильном красивом движении. Более дробно решается верхняя часть, не нарушая, однако, общей цельности образа. Избранный скульптором материал, манера его обработки и характер трактовки фигур дают хороший пример творческого использования народной молдавской традиции резьбы по дереву.

В работе «Росток» (1971) скульптор возвращается к теме смены поколений, понимаемой как вечное древо жизни. Фигура матери, держащей на плече ребенка, вызывает ассоциацию с новым молодым побегом. Мысль выражена здесь более просто и скупой, чем в работе 1967 года, компактное и ясное композиционное решение создает ощущение пластической гармонии и художественной цельности.

Совсем иные чувства воплощены в произведении «Бессарабское подполье» (1977, дерево). В многофигурной композиции раскрывается мысль о решимости, стойкости и мужестве коммунистов, борющихся за свободу Родины и социальную справедливость. Драматизм ситуации потребовал подчеркнутой экспрессивности формы, в которой быстрые, перемежающиеся ритмы, свободная и энергичная лепка прекрасно передают внутреннее напряжение, душевную взволнованность революционеров.

В многофигурной скульптурной композиции конца 60-х — 70-х годов преобладает историко-революционная тема. Видимо, заложенные в этом жанре возможности богатых ритмических и пространственных решений, развернутого повествования и т. д. отвечают стремлениям авторов к большей масштабности и общественной значимости содержания. Среди произведений этого плана можно назвать «Бой под Скулянами» (1975) и «Хотинское восстание» (1976) Ю. Канашина, выразительно передающие пафос революционных битв, «Первый субботник» (1969), «Ленин и Дзержинский» (1974) Н. Горенышева, лаконичную монументальную композицию в металле «Чекисты» (1969) Р. Барбэнягрэ.

Б. Марченко предпочитает решать крупные тематические задачи в рельефе. В работе «Мой первый комсомольский день» (1969) тема раскрывается в сопоставлении разномасштабных изображений — юношей, размышляющих о героической истории комсомола, и нескольких групп бойцов, рабочих и крестьян, олицетворяющих ее. В рельефе «День скорби» (1970), где передана сцена прощания с Ильичем, своеобразный ритм траурной процессии, экспрессивная пластика деревянной резьбы, восходящая к фольклорной традиции, ярко выражают драматизм событий. Марченко принадлежат и прекрасные, проникновенные портреты (илл. 347).

Среди тематических рельефов следует отметить работы И. Понятовского «Октябрь» (1969) и «Народ и армия едины» (1971), выполненные в технике чеканки. Интересны композиции И. Китмана «Рожденные бурей» (1968) и «Освободители (Помним)» (1970). Присущая этому скульптору способность выразительно сочетать в образе обобщение и жизненную конкретность придает особую достоверность его произведениям, а свободная, несколько геометризованная пластическая манера, энергичные крупные планы порезок дерева усиливают внутреннюю напряженность формы и вместе с тем ощущение непосредственности и искрен-



351. Л. Бойко. Ковер «Осень». 1970-е гг.



352. Ф. Нутович. Комплект «Юбилейный». 1974

ности выражения. В более значительной из этих работ — «Рожденные бурей» — современный язык пластики создает атмосферу строгости и суровой решимости, которая свойственна молодым бойцам революции, обостряет чувство уважения к ним. Быть может, именно в работах Китмана наиболее ярко была воплощена свойственная всей молдавской скульптуре 70-х годов тенденция к акцентированию духовной жизни героев.

Эта тенденция прослеживается и в портретах Китмана, которые занимают видное место в современной молдавской скульптуре. В портрете видного молдавского военачальника И. Федько неукротимая внутренняя сила характера, воля и решимость становятся основной темой произведения, определяющей все пластические средства. Применяемые скульптором приемы и материалы весьма разнообразны, но его всегда привлекают яркие личности, в характере которых доминируют целеустремленность, собранность, сдержанность, скрытый темперамент. Таковы его портреты революционера П. Ткаченко (1971), передовой работ-

ницы М. Одобеску и др. Выражению этих характеров соответствует и пластическая манера Китмана — простая, ясная, построенная на сильных, свободных, геометризованных планах.

Много и плодотворно работает в портрете В. Кузнецов. Созданные им образы революционера А. Круссера, руководителя Татарбунарского восстания А. Ключникова, генерала Н. Берзарина отличаются вдумчивым отношением к натуре. Внимательно проработанная форма постепенно и глубоко раскрывает существо внутреннего мира модели.

Видное место в портретной скульптуре 70-х годов занимает творчество А. Пикунской. Ее работы «Строительница С. Романчук» (1969), «Доярка Л. Никулова» (1971), «Депутат М. Бирюк» (1973) и другие привлекают умением просто и убедительно передать индивидуальность, неповторимость модели, а также теплоту, с которой относится автор к своим героям. Не случайно излюбленный материал Пикунской — шамот, фактурные свойства которого соответствуют камерно-лирическому строю образа.



353. М. Рэчилэ. Гобелен «Весенняя пахота». 1977



354. Б. Шпак, инженер Д. Левит. Административный центр совхоза-завода «Романешты». 1970-е гг.

60-е годы характеризуются наступлением нового этапа в развитии декоративно-прикладного искусства Молдавии. Секция декоративного искусства при Союзе художников Молдавии увеличивается в три раза, в основном за счет специалистов со средним специальным образованием, окончивших Республиканское художественное училище имени И. Е. Репина в Кишиневе, а также с высшим специальным образованием, полученным в Москве, Ленинграде, Львове и других городах страны. С этого времени определяется специализация художников по видам прикладного искусства — керамике, ткачеству, стеклу, обработке дерева, кожи и т. д.

В Художественном фонде МССР открывается в 1959 году цех художественной керамики, при цехе создаются индивидуальные мастерские для керамистов. В начале 60-х годов керамическая гончарная мастерская в селе Николаевка переезжает в город Унгены и переоборудуется в цех опытной керамики. Растут и ковровые предприятия в республике — в Тирасполе, селе Табора Страшенского района, селе Канзас Тараклийского района, Чадыр-Лунге, Дубоссарах, Комрате, Оргееве, Резине и т. д. В Кишиневе в 1963 году была открыта ковровая фабрика «Победа».

Новое направление в декоративном искусстве Молдавии характеризуется тесной связью функциональных и декоративных качеств предмета. В связи с ростом общественного и жилищного строительства, а также в связи со стандартным его характером повышается интерес к произведениям декоративного искусства, способным обогащать и разнообразить архитектурное пространство новых строительных комплексов, их интерьеров.

Для молдавских художников-прикладников неисчерпаемым источником вдохновения по-прежнему остается фольклор, однако на данном этапе понятие традиций в искусстве переосмысливается, открываются новые пласты в народном художественном наследии. Национальное своеобразие понимается в этот период не как внешнее подражание народным образцам, а как более сложная категория, основанная на выявлении целесообразности функциональных и художественных качеств этих образов, особенностей их поэтического языка.

В области ковроделия создаются произведения, имеющие не только выставочный характер, но являющиеся эталонами для массового воспроизводства: ковры



355. С. Фридли. Дворец «Октомбрие». 1974. Кишинев

С. Чоколова («Бытовой», 1960), Н. Серовой («Вазонный», 1961, 1967; «Дружба», «Козлики», оба — 1963), В. Поляковой («Танец», «Мирный труд», оба — 1960), Д. Гобермана («Молдавские мотивы», 1963), М. Рэчилэ («Домики», «Водоросли», «Рыбки», все — 1963), Л. Бойко («Осень», *илл. 351*), сувенирные коврики К. Головиновой, М. Коцофан. Назначение этих ковров определило их форму и тематику. В большинстве своем это гладкие безворсовые ковры полотняного переплетения, небольшого размера. Использование раппортного орнамента связано с их машинным изготовлением. Стилизация элементов — антропоморфных, растительных, животных — ближе к геометрической. Сохраняется графичность народных ковров, выполненных на вертикальных станках. Однако художники постепенно отходят от канонов, тяготеют к большей свободе рисунка и композиции, асимметрии, плавности, к большему обобщению элементов. Особенно это относится к выставочным коврам (Е. Ротару. «Лето», «Осень», 1963—1964).

В отличие от предыдущих лет, когда ковры исполнялись мастерами по эскизам художников, с середины 60-х годов художники начинают ткать сами, и непо-

средственное соприкосновение с материалом позволило им обогатить свое творчество.

Керамика этого периода представлена произведениями художников С. Чоколова, Т. Канаш, П. Беспяного, И. Постолаки, М. Бебешко, Ф. Нутовича, Э. Греку, В. Воданюка, Н. Сажинной, Л. Янцен, создающих как уникальные выставочные работы, так и промышленные эталоны.

В начале 60-х годов в творчестве С. Чоколова намечается перелом; он отходит от цитирования народных декоративных мотивов, стремится к рукотворной лепке сосудов. Мастер создает экзотические формы (часто прорезанные), ассоциируемые с растительным и животным миром, фантазии на архитектурные темы — «Фонарик», чашу «Коралл», сосуд «Тюльпан», «Подсвечники» и другие.

Э. Греку создает серию традиционных сосудов в технике чернolощеной керамики, а также серию столовых сервизов и питьевых наборов для национальных молдавских блюд и напитков, решая задачи утилитарности предметов в синтезе с их художественным образом, вдохновленным молдавским народным гончарством (*илл. 350*).



356. А. Горбунцов, В. Шалагинов. Гостиница «Интурист». 1970-е гг.
Кишинев



357. Двухэтажный усадебный жилой дом. 1977. Село Вадул-Туркулуй Рыбницкого района

Н. Сажина дебютирует мелкой декоративной пластикой «Маланка» и серией интерьерных настенных рельефов «Свадьба», «Времена года». В этих и других работах она с большой артистичностью и остроумием изображает сцены из жизни молдаван с их трудовыми и праздничными обычаями, подчеркивая национальный характер персонажей и предметов их обихода (илл. 349). Керамика Сажиной уже в начале ее творческого пути отличается монументальностью (даже в мелкой пластике), смелым обобщением формы, стремлением к композиционному равновесию, крупным скульптурным массам, пространственности всех частей произведения и их взаимодействию между собой.

Фольклор увлекает в эти годы и керамистку Л. Янцен. Художница разрабатывает сюжетно-аллегорическую сторону русского и молдавского поэтического фольклора, создает серию декоративных вставок символического характера: «Салют Победы», «Дары моря», «Солнце, воздух и вода». Для Янцен характерны детализация формы, нередко приводящая к ее размельченности, приближение к рукодельному методу. Однако смелое воображение, фантазия, виртуозное мастерство помогли ей создать значительные произведения.

В области резьбы по дереву по-прежнему успешно работают В. Новик и И. Цеханович, создавая плоски, блюда, образцы мебели.

В конце 60-х — начале 70-х годов происходит четкое разделение искусства на промышленное, производящее сувениры и предметы обихода, и уникальное, предназначенное для экспонирования на выставках или для оформления общественных и жилых архитектурных комплексов. Перед декоративным искусством встают специфические проблемы — масштабность произведения, пространственность его конструкции, активность взаимодействия с архитектурной средой. Синтез декоративного и изобразительных искусств приводит к пластическим метаморфозам формы декоративных предметов, привлечению графических и живописных приемов, органично увязываемых с основной идеей художника. Таким образом, значительно расширяются возможности решения сложных идейно-тематических задач, повышения эмоционального воздействия произведений.

Активным элементом художественного образа декоративного предмета становится и сам материал (керамика, текстиль), выявление его структурных свойств. Это особенно присуще композициям в керамике Л. Ян-



358. Н. Эпельбаум, архитектор Л. Могилевский. Памятник воинам-односельчанам. 1970. Село Кожушна Страшенского района

цен («Басня Крылова «Концерт»), Э. Греку («Колокольчики», «Декоративные колонки»), вазам В. Воданюка, С. Красножена, Н. Коцофана, скульптурным блюдам В. Китикаря (илл. 348) и другим декоративным произведениям.

«Декоративные колонки» Э. Греку, задуманные как садовая керамика, состоят из нескольких своеобразных пирамид с нанизанными на них гончарными формами из чернolощеной керамики. Идея была навеяна художнице воспоминаниями о молдавской деревянной и каменной резьбе (галерейные, воротные столбы в сельской архитектуре). Свободная гончарная форма элементов, из которых состоят колонки, их живая, пространственная игра в световоздушной среде, а также материал чернозадымленной глины — все эти компоненты в своем взаимодействии создают художественный образ, символизирующий красоту и вечность народного искусства.

В. Воданюк, В. Китикарь, С. Красножен, Н. Коцофан в 70-е годы участвуют в оформлении общественных интерьеров, создавая в основном напольные декоративные вазы и скульптуру. Это сравнительно простые обобщенные формы с легкой пластической моделировкой (Воданюк), или с ангобной росписью (Красножен), или с множеством наклепов (Китикарь).

В стекле работают Ф. Нутович — комплект «Юбилейный» (1974, илл. 352), набор «Цветы Молдавии» (1974), сервиз «Юность» (1974), а также М. Гратий — «Декоративные формы» (1976—1977). Эти авторы создают свои произведения (выставочные и для архитектуры) на различных стекольных заводах страны, так как в Молдавии нет соответствующих производств.

В ковроделии наблюдается переход от малых сувенирных форм и традиционных орнаментальных ковров к монументальным гобеленам, выполненным в гладкой и смешанной техниках. Темы молдавских гобеленов — труд рабочих и колхозников республики, народные традиционные праздники и т. д. — решаются как живописные полотна, сотканые из шерсти (работы Е. Ротару, М. Рэчилэ, Л. Одайника, С. Врынчану).

М. Рэчилэ свойственны тончайшая колористическая разработка поверхности ковра, камерность, мягкость пастельных тонов, активное включение отдельных мотивов народного молдавского орнамента, поэтизирующих и обогащающих основной композиционный мотив («Народные мотивы», 1973; «Сельский хор», 1972; «Праздник полей», 1974; «Весенняя пахота» (илл. 353).

Е. Ротару решает гобелен как монументальную фреску, подчеркивая плоскость ковровой поверхности, сложно переплетая детали композиции, равномерно рас-



359. И. Богдеско, Л. Беляев. Фрагмент росписи интерьера Дома культуры. 1939. Село Кицканы Слободзейского района

пределяя цветовую пульсацию по всему полю гобелена («Концерт», 1972; «Урожай», 1974; «Лето», 1976).

В системе художественных промыслов работают такие художницы по ткачеству, как М. Коцофан, Л. Бойко, Э. Шугжда.

Повышению уровня архитектурных и градостроительных решений способствовало осуществление в 60-х годах значительного объема проектно-планировочных работ. Молдавии присущи специфические условия строительства. Необходимо учитывать, что часть ее территории имеет повышенную сейсмичность, сложный пересеченный рельеф, оползни, просадочные грунты. Наиболее высокая среди союзных республик плотность населения, ценнейшие высокоплодородные сельскохозяйственные земли и отсутствие резервных территорий под застройку обусловили переход к многоэтажным зданиям как в городах, так и в сельской местности.

В последние годы архитекторы и строители республики добились лучшего качества архитектурно-строительных решений. Свидетельство этого — присуждение премий Совета Министров СССР за проектирование и

строительство ряда объектов промузла Новые Чеканы; 9-этажного 140-квартирного жилого дома на Ботанике, впервые в стране возведенного из монолитного железобетона в объемно-переставной опалубке; центральной усадьбы совхоза-завода «Романешты» (илл. 354) аграрно-промышленного объединения Молдвинпром. Центральная усадьба этого хозяйства, в состав которого входят четыре населенных пункта, является средоточием основных объектов культурно-бытового назначения, рассчитанных на обслуживание всего населения совхоза-завода. Поселок не поражает своими размерами, в нем все масштабно человеку, все учитывает интересы сельского труженика, улучшает условия его труда и быта. Следует отметить рациональную организацию территории поселка, четкое функциональное зонирование и экономное использование земель, отведенных под застройку. В первую очередь это относится к всемерному кооперированию различных по назначению служб. В одном здании, являющемся центром композиции, размещаются администрация, залы заседаний, дегустационный зал, отделение связи и небольшая уютная гостиница. Принцип блокирования соблюден и в двухэтажных жилых домах с квартирами



360. И. Табурца, А. Кузьмин. Фрагмент мозаики на фасаде Дома культуры. 1977. Село Мокра Рыбницкого района

в разных уровнях. В них учтены условия сельского быта — увеличена площадь хозяйственных помещений, кухни, предусмотрены летние помещения. Художественной выразительности облика поселка способствует удачное сочетание типовых проектов (клуба, школы, детсада-яслей, Дома быта, жилых домов) с индивидуальными решениями объектов, формирующих общественный центр, органично увязанный с обширной зоной отдыха. Благодаря удачному использованию ландшафтных особенностей территории поселка достигнута завершенность оригинального административного, культурного и торгового центров.

Большую работу архитектурная общественность республики провела по реализации постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по развитию города Кишинева» (июль 1971)³⁴, которое явилось яркой демонстрацией внимания и заботы партии и правительства о дальнейшем развитии столицы Мол-

давии, занимающей одно из первых мест среди союзных республик по темпам роста населения. Коллектив молдавских архитекторов и строителей в сотрудничестве со специалистами других республик успешно справился со сложными градостроительными задачами, связанными с реконструкцией Кишинева. Особое внимание было обращено на скорейшее кардинальное решение транспортных проблем, имеющих большое значение для города, перешагнувшего полумиллионный рубеж. Основные въезды в столицу оформляются высотными жилыми зданиями с учреждениями обслуживания, одновременно уделяется большое внимание реконструкции центра: малоценные одноэтажные постройки здесь заменяются жилыми комплексами высотой не менее 9 этажей.

Успешная реализация указанного постановления дала дополнительный импульс строительству не только жилого фонда, главным образом высотного, в кор-

не изменившего облик столицы, но и учреждений обслуживания. Наиболее значителен среди них дворец «Октомбрие» (архитектор С. Фридли, *илл. 355*), введенный в эксплуатацию в августе 1974 года. Это современное общественное здание нового типа с универсальным залом на 2000 мест коренным образом отличается от ранее возводимых зрелищных сооружений. Сочетание богатой палитры отделочных материалов в оформлении интерьеров с более сдержанной наружной отделкой фасадов здания плитами местного известняка свидетельствует о мастерстве авторов проекта, тактично вписавших объект в конкретную градостроительную ситуацию. Строительство комплекса крупных общественных зданий, входящих в состав правительственного центра, оказало существенное влияние на другие общественные сооружения, проектирование и возведение которых осуществлялось в последующие годы (горком партии, Дом политпросвещения, Совет профсоюзов и др.). Наряду с такими уникальными объектами, как здание аэропорта, гостиницы «Интурист» (*илл. 356*), «Кодры», дворец «Октомбрие», Театр оперы и балета, административные здания партийных и советских органов республики (архитекторы А. Черданцев, В. Кудинов, А. Горбунцов, В. Шалагинов, С. Шойхет и др.), осуществлена на высоком архитектурно-художественном уровне застройка основных жилых районов столицы, магистрали и площади которых получили новое качественное звучание. Это относится прежде всего к застройке проспекта Мира, площадей Воссоединения, Освобождения и других (архитекторы Ф. Шостак, М. Думих, И. Загорецкий, В. Захаров и др.).

Современный этап градостроительства отличается высоким архитектурно-художественным уровнем массовой застройки: сочетаются высотные здания различной этажности и протяженности, активно вводится цвет, используются особенности рельефа местности.

Творческое содружество проектировщиков и строителей ярко проявилось в 16—20-этажных жилых комплексах. Эти здания, выполненные из монолитного железобетона, выразительны по силуэту, хорошо обозрываются с различных точек. Четкий напряженный ритм балконов, лаконизм архитектурных деталей, изящные по рисунку глухие ограждения балконов и лоджий придают им своеобразную скульптурность. Высокие художественные достоинства этих зданий были отмечены Государственной премией Молдавской ССР в области литературы, искусства и архитектуры (архитектор Г. Соломинов, инженер В. Гарвардт и др.).

При расширении номенклатуры типовых проектов жилых домов для города и села серьезное внимание уделяется комфортабельности жилища. Улучшенными объемно-планировочными решениями отличается новая серия типовых проектов 9-этажных крупнопанельных жилых домов и блок-секций, предназначенных для строительства в III-Б климатическом подрайоне с сейсмичностью 7—8 баллов. Просторные передние с встроенными шкафами, жилые комнаты хороших пропорций, наличие летних помещений (балконов, лоджий), внеквартирные помещения для сушки белья, кладовые существенно повышают комфорт жилья. В составе каждого проекта данной серии имеется вариант планировочного решения 9-го этажа, позволяющий построить одну из квартир-секций в двух уровнях, пользующихся большим спросом у горожан.

Первые дома, возведенные Кишиневским домостроительным комбинатом, свидетельствуют о творческой удаче авторского коллектива института Молдгипрострой, добившегося органической связи внутренней планировки и внешнего вида всех фасадов (архитекторы А. Киреев, А. Вайсбейн, А. Гордеев, А. Колотовкин, инженер А. Снителишский и др.).

В связи с тем, что основные общественные здания формируют архитектурные ансамбли центров городов и сел, в последние годы взят курс на сочетание типовых и индивидуальных проектов. Это в равной степени относится и к столице республики, и к малым городам и поселкам. Наиболее удачны типовые проекты детсада-яслей на 320 мест (архитектор Д. Палатник), школы на 624 учащихся (архитектор А. Калинин). Примечателен возведенный в г. Бендеры полносборный элеватор для хранения зерна (емкостью 104 тысячи тонн), в этом грандиозном сооружении сочетается высокий технический уровень исполнения с красотой внешнего облика силосных башен каннелюрного типа, напоминающих ряд мощных дорических колонн.

Большое внимание уделяется гармоничному развитию малых городов, облик которых за последние годы изменился в лучшую сторону. Это города Единцы, Дрокия, Каушаны, Дубоссары, поселки городского типа Суворово, Слободзея, Днестровск, Рышканы, Бричаны и другие населенные пункты, являющиеся центрами аграрно-промышленных объединений. Среди малых городов особое место занимает г. Унгены — юго-западные ворота нашей страны. Красив центр города, состоящий из трех анфиладных площадей с выходом в парковую зону. Достопримечательностью города станет километровая пешеходная эспланада, на которую ориентированы наиболее значительные объекты.

Создание высокомеханизированного сельского хозяйства и перевод его на промышленную основу коренным образом изменили архитектуру молдавского села (*илл. 357*). По итогам всесоюзного смотра-конкурса на лучшую застройку и благоустройство колхозных и совхозных поселков наградами ВДНХ СССР были отмечены 43 сельских поселка республики. Их облик, отражая приметы времени, отличается оригинальным образным решением отдельных зданий, составляющих центр села, увязанный с общей планировочной структурой. Всем этим общепоселковым центрам присущи комплексность застройки, высокий уровень благоустройства и озеленения.

Молдавские архитекторы стремятся к органичному сочетанию достижений современного индустриального домостроения и богатого культурного наследия, получившего наиболее полное выражение в архитектуре усадебных жилых домов, композиционно объединенных в небольшие оригинальные ансамбли с хозяйственными постройками, ограждениями, въездными воротами и другими элементами малых архитектурных форм, выдержанных в едином стиле.

Современный этап в развитии архитектуры и монументальных искусств характеризуется стремлением к синтезу, к созданию целостной художественно организованной среды.

Идеи ленинского плана монументальной пропаганды находят сегодня свое отражение в решении крупных градостроительных задач, в повышении идейности, в единстве архитектуры и изобразительного искусства.

Ряд произведений монументального искусства отличается не только высокохудожественным исполнением, но и органической увязкой с архитектурным окружением. Это скульптурная композиция «Маркс и Энгельс», удачно дополняющая образное решение административного здания ЦК Компартии Молдавии (скульптор Л. Дубиновский), мемориальные ансамбли в Кишиневе (архитектор А. Минаев, скульптор И. Понятовский), Бендерах, Рыбнице (архитектор В. Меднек), Глодянах, Унгенах (архитектор И. Эльтман) и ряде сел республики.

К одному из наиболее удачных мемориалов, отличающемуся лаконизмом изобразительных средств, следует отнести памятник воинам-односельчанам в селе Кожушна Страшенского района, решенный в виде мощного 12-метрового в диаметре бетонного кольца, покоящегося на трех опорах, на внутренних плоскостях которых размещены тематические рельефы (скульптор Н. Эпельбаум, архитектор Л. Могилевский, *илл. 358*). Интересны скульптурные композиции в своеобразном музее под открытым небом в Парке культуры и отдыха имени В. И. Ленина в Кишиневе, сооруженном к 100-летию со дня рождения вождя революции в апреле 1970 года.

Наиболее полное выражение синтез архитектуры и монументально-декоративного искусства получил в оформлении тематическими мозаиками, рельефами и живописными композициями интерьеров и экстерьеров ряда городских и сельских сооружений.

В 1962 году художники М. Буря и В. Обух создают первую в Молдавии мозаику из керамической плитки на фасаде Дома культуры г. Бендеры. Мозаика органично увязана с архитектурой здания, дополняет и обогащает фактуру стены из котельца — основного строительного материала Молдавии. В 1964 году художники И. Виеру и Ф. Хэмурау выполнили первую в республике трехчастную композицию в технике витража «Орденосная Молдавия» в интерьере Государственного краеведческого музея Кишинева. В этой работе, где символически изображены трудовые успехи Советской Молдавии, широко использованы фактура стекла, его цветовое богатство и декоративность.

К наиболее удачным принципам оформления архитектурных сооружений в 60-е годы следует отнести мозаику в поселке Карманово, выполненную в 1965 году М. Бурей, В. Обухом, В. Меднеком на здании сельскохозяйственного техникума. Мозаика, использующая фактуру и колорит керамической плитки и цветного цемента, лаконичными средствами символически раскрывает тему, соответствующую назначению учебного заведения. Как и в предыдущей своей работе (мозаики на фасаде Дома культуры г. Бендеры), авторы стремились подчинить композиционно-стилистическое решение произведения художественным особенностям архитектурных форм.

Обращаясь к работам середины 60-х годов, следует отметить мозаики А. Давида из керамической плитки «Берег Днестра» (1965) на фасаде Дома культуры села Саратены, играющие большую роль в формировании художественного облика центра села.

В 1969 году художники И. Богдеско и Л. Беяев создали роспись в Доме культуры села Кицканы — единственное в молдавской монументальной живописи произведение, в котором решается проблема создания

образа современника (*илл. 359*). Тема центральной росписи — «Гостеприимство», росписей верхнего яруса — «Тост», «Народное гулянье», в нижнем ярусе находятся символические фигуры «Материнство» и «Знание». Важным компонентом росписи явился рисованный архитектурный мотив, в основе которого — ордера молдавского народного зодчества. Этот прием конструктивно объединил всю композицию и в то же время расчленил ее на отдельные ритмически чередующиеся части для более ясного прочтения каждой темы. Образы людей села наделены индивидуальными характеристиками. Высокая художественная ценность работы ставит ее в ряд лучших произведений советского монументального искусства. Авторы росписи награждены золотой медалью Академии художеств СССР.

В 70-е годы усиливаются поиски специфических для монументального искусства средств выражения, более ощутимым становится стремление решить задачу проникновения искусства в окружающую среду, творчески осмыслить вопросы взаимосвязи изобразительной и архитектурной пластики.

Показательно оформление В. Обухом автовокзала в г. Бельцы (1972). На фасаде здания размещен мозаичный рельеф из керамической плитки, форма и цвет которого меняются в зависимости от освещенности. Рельеф декоративен и лаконичен по композиции, легко прочитывается с большого расстояния и обогащает архитектуру фасада. Монументальное мозаичное панно в интерьере здания способствует формированию образа современного автовокзала.

М. Буре и В. Обуху принадлежит также оформление кишиневского автовокзала керамической мозаикой «Город цветет и строится» (1974), А. Давиду — оформление интерьера Дома передового опыта в г. Унгены керамической мозаикой «Песня» (1973), В. Новикову — композиция из смальты «Суворов — основатель города Тирасполя» (1976) в интерьере Дома культуры завода имени С. М. Кирова.

Монументальная живопись все активнее участвует в формировании художественного облика городской застройки. Примером могут служить мозаичное панно на торце института «Молдпищепром» (М. Буря, 1973), композиция из смальты на фасаде кишиневского Дворца профсоюзов этого же автора (1972), керамическая мозаика «Радость солнца» на фасаде здания хлебозавода № 2 А. Давида (1976).

Из произведений, выполненных молдавскими художниками в 1977 году, следует отметить керамическую мозаику «Пробуждение» И. Табурцы и А. Кузьмина на фасаде Дома культуры села Мокра, в которой образно воспроизводится история села (*илл. 360*).

В 1977 году художниками В. Обухом и П. Обухом выполнена первая в Молдавии роспись в технике энкастики. Произведение органично вписалось в верхнюю часть вестибюля кишиневского Центрального телеграфа. Авторы создали несколько композиций, иллюстрирующих основную идею произведения — «Телеграф — революции».

Для интерьеров современных зданий мастера прикладного искусства создают декоративные керамические вазы (В. Воданюк, Н. Коцофан, С. Красножен, Э. Греку), декоративные изделия из стекла, витражи, светильники (Ф. Нутович, М. Гратий), гобелены (С. Врынчану, М. Рэчилэ, К. Головинова, Е. Ротару).

ИСКУССТВО ЛИТОВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В 60-е — 70-е годы литовская социалистическая художественная культура переживает яркий расцвет. Значительно вырос Союз художников Литвы, расширилась сфера его деятельности в республике и за ее пределами. Не только в Вильнюсе и Каунасе, но и в других городах (например, в Шяуляе, Клайпеде) сложились сильные коллективы профессиональных художников, главным образом из числа выпускников Государственного художественного института Литовской ССР.

Более разнообразным по формам, активным и успешным стало участие литовских мастеров в художественной жизни всей многонациональной страны. Создавались произведения для других республик Советского Союза, что дало особенно интересные результаты в области монументального и театрально-декорационного искусства. Интенсивнее, содержательнее стал систематический обмен выставками, в результате которого с литовским искусством на протяжении 60-х — 70-х годов могли познакомиться зрители многих городов братских республик³⁵.

Вырос авторитет литовского искусства и за рубежом. Высокие гуманистические идеалы социалистического общества раскрыла всему миру скульптура Ю. Микенаса, широкая экспозиция которой была развернута на Международной биеннале в Венеции в 1964 году. Произведения литовских художников заняли достойное место в советских павильонах на всемирных выставках, а также на выставках достижений Советского Союза за рубежом и на смотрах советского искусства в различных странах мира, как социалистических (Чехословакия, Болгария, Польша, ГДР, Венгрия, Югославия), так и капиталистических (США, Франция, Австрия, Финляндия, Швейцария, Канада, Япония и др.). В целом на протяжении 60-х — 70-х годов заметно возрастает вклад мастеров литовского искусства в многонациональную советскую художественную культуру. Активный интерес литовских художников к национальной тематике³⁶, к стилистике, связанной с особенностями национальной школы, к интерпретации богатых традиций литовского народного творчества и профессионального искусства все более неразрывно сростается с той общностью идейно-твор-

ческой программы, идеалов, профессиональных задач, стилевых поисков, которая существует между искусством всех народов СССР на современном этапе.

Динамикой качественного роста отмечено развитие литовской живописи на протяжении 1960-х — 1970-х годов. Еще в начале и середине 60-х годов живопись была наиболее отстающим участком художественной культуры республики и состояние ее вызывало обоснованную тревогу общественности. В отчетном докладе ЦК Коммунистической партии Литвы на XV съезде (1966) говорилось, в частности: «В некоторых областях искусства, и в первую очередь в живописи, не хватает широких идейно-художественных обобщений, разностороннего освещения современности»³⁷. На том же XV съезде Коммунистической партии Литвы делегат съезда, председатель Союза художников Литовской ССР Й. Кузминскис, уточняя эту мысль, говорил: «Наши живописцы, уделяя большое внимание художественной форме, колориту, красочному решению, нередко забывают об идейном звучании полотна»³⁸. Энергичная, целеустремленная работа живописцев, прежде всего в области развития сюжетно-тематической картины крупной социально-общественной проблематики, позволила за сравнительно короткий срок преодолеть вскрытые недостатки. Литовские мастера все более уверенно обращаются к важнейшим явлениям истории и современности, причем не ограничиваются национальной проблематикой (хотя, естественно, разрабатывают ее в первую очередь), а поднимают также большие интернациональные темы, связанные, в частности, с Великой Октябрьской революцией, жизнью и деятельностью В. И. Ленина, Великой Отечественной войной, борьбой прогрессивного человечества за мир против сил реакции, против фашизма.

Среди художников старшего поколения наиболее успешно и последовательно над тематической картиной — исторического и бытового жанра — работает В. Мацкявичюс. Для его художественной манеры характерны любовь к звучному и мягкому, с преобладанием теплых тонов, гармоничному колориту, интерес к хорошо построенной, уравновешенной, ритмичной

композиции, нередко объединяющей массу действующих лиц, например крестьян-повстанцев («1863 год», 1963) или борцов интернациональных бригад («Борющаяся Испания», 1977). В его полотнах ощутимо тщательное внимание к социальной и психологической характеристике конкретного человека, исторического героя или современника.

Ведущая роль в развитии литовской тематической картины 60-х — 70-х годов принадлежит среднему поколению художников, воспитанных уже в советской высшей художественной школе и начавших свой творческий путь в 50-х годах. Гражданской и художественной зрелости достигает творчество таких мастеров тематической картины, как А. Савицкас, С. Джяукштас, В. Гячас, С. Вейверите.

А. Савицкас работает в разных жанрах: тематическая картина на современные и исторические темы, портрет, пейзаж, натюрморт. Наибольший интерес представляют его полотна, объединенные друг с другом в форме диптихов, триптихов, многочастных композиций. В этих произведениях видно стремление художника к раскрытию явлений большой социально-политической значимости, к отражению целых этапов отечественной и мировой истории, прежде всего трагических коллизий второй мировой войны. Однако не все его картины этого плана равноценны по степени реалистической выразительности. Порою в творчестве Савицкаса самодовлеющими становились поиски цветовой экспрессии; фигуры и предметы выглядели схематично упрощенными, приблизительными, излишне плоскостными.

Однако в лучших картинах художника ярко выступает эмоционально-проникновенная и социально-конкретная характеристика человека, раскрывается правда народной жизни. Примером такого решения может служить картина «В деревне, сожженной фашистами. Над павшими» (1965). Изображая небольшую группу крестьян, скорбящих о погибших односельчанах, художник находит способы тонкой индивидуализации образов, выявляя эмоциональный накал общенародной скорби в каждом конкретном персонаже: будь то молодая крестьянка, печально опустившая руки, чуть сгорбившая плечи под непосильной тяжестью горя, или тоненькая хрупкая девочка, стоящая рядом в таком же горестном безмолвии, опустившаяся на колени старуха или крестьянин, пытающийся поддержать, утешить жену, в отчаянии прильнувшую к его плечу. Силе образных характеристик способствуют отточенная пластика каждого жеста, выразительность силуэта фигур, в которых ощутима величавая монументальность. Активную роль в раскрытии трагического замысла картины играет колорит, в котором доминируют горячий красный и оранжевый цвета, вызывающие ассоциации с огнем прошедшей по земле войны. Движение горячих тонов, контрастно оттененных холодными пятнами синего, зеленого, фиолетового, приобретающего различные нюансы, пронизывает весь пейзаж и всю фигурную композицию, так что кроваво-красные отсветы ложатся на землю и небо, на стволы обгоревших деревьев, лица и руки крестьян. Минувшая война предстает в этой картине как трагедия, опалившая души людей.

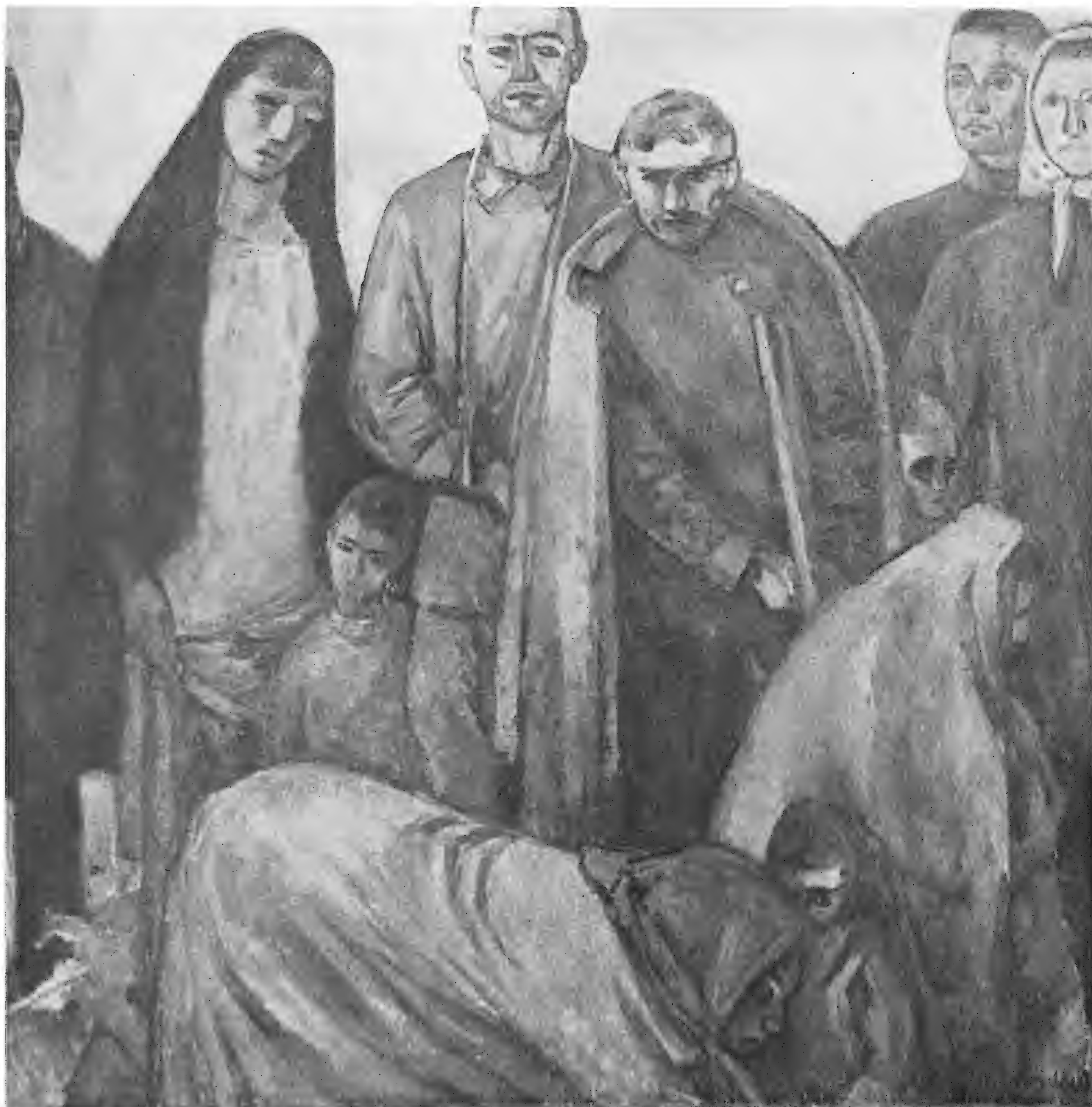
Трагическая тема войны пронизывает творчество Савицкаса. Ей посвящены «Реквием жертвам фашизма» (илл. 361), «Мать и солдат», «Дорога». Особенно вы-

разителен триптих «Диалог» (1977), состоящий из картин: «Моя мать. Убита фашистами», «Брат Альгирдас. Расстрелян фашистами» и «Весна в мастерской». Последняя, центральная часть триптиха объединяет его образы, словно мост жизни, перекинутый между двумя трагическими судьбами. И буйное царство пронизанной солнцем сочной весенней зелени за окном мастерской воспринимается как символ торжествующей мирной жизни.

Ценным вкладом в развитии литовской тематической картины явились работы С. Джяукштаса. Основные направления его творчества определяются, с одной стороны, интересом к историческому жанру, с другой — углубленной художественной разработкой современной темы труда, прежде всего в литовской колхозной деревне. Наиболее крупными достижениями Джяукштаса в историческом жанре явились драматические полотна «Смерть активиста», «Выстрелы из леса», «Хлеб 1941 года», «Народные защитники», а также ряд картин, например «Война на рельсах» из цикла «Советские партизаны» (1973—1975).

Картина «Смерть активиста» (1969, илл. 362), самая ранняя в этом ряду, вместе с тем оказалась одной из самых выразительных. Историческая трагедия раскрывается здесь со всей остротой благодаря психологически напряженному сюжету, скупому отобранным, содержательно емким деталям, точно найденному цветовому и ритмическому решению цельной, четкой композиции. Все цвета здесь (ярко-желтый пол, по которому пляшут зеленые тени, красная скатерть, синяя занавеска над черным простреленным окном) сильные, открытые в своей локальной чистоте и определенности. При этом контрастные, дополнительные цвета (зеленый с красным, синий с желтым, белый с черным) звучно, резко сопоставлены друг с другом. Ночная мгла за окном и ослепительная белизна раскаленной лампы под потолком усиливают ощущение напряженности, свойственной всему колористическому строю этой картины. Воспроизведенная художником обстановка комнаты, где произошло убийство, выглядит одновременно простой и ирреальной. Формы предметов — жесткие, угловатые. Сорванная с окна занавеска застыла в воздухе, лежащая фигура убитого кажется расплющенной, вдавленной в пол, все словно пошатнулось, сдвинулось, сместилось. Вещи и стены как бы протестуют против убийства. При этом гуманистическая программа художника имеет четкое социально-политическое направление. Перед нами не просто трагедия смерти, но показана гибель советского активиста, рабочего парня в военной гимнастерке, работавшего в этой комнате, освещенной керосиновой лампой, за столом, покрытым алым кумачом; и убийство его осуждается как классовое преступление.

Другая грань творчества Джяукштаса раскрывается в его картинах на мирные, трудовые темы: «Жатва», «Мелиораторы», «Сеятели», «Закрома колхозные». Свойственные художнику мастерство построения продуманных, крепко связанных, обычно центрических композиций, энергичная пластика образов, в экспрессии которых есть перекличка с образным миром литовского народного творчества, темпераментная сила колорита, основанного на контрастном столкновении сверкающих, полыхающих огненным жаром цветов, — все эти и другие средства художественной выразитель-





362. С. Дзяукштас. Смерть активиста 1969

ности всегда подчинены в его картинах глубокой, серьезной идейной задаче, стремлению ответить на вопрос, во имя чего люди живут на земле, сражаются и погибают, растят хлеб и собирают золото щедрого урожая.

Заметно обогатился художественный язык, расширился жанровый и тематический диапазон живописи В. Гячаса, который начал свой творческий путь с освоения темы сельского труда и современного деревенского быта. В середине 60-х годов Гячас обращается к более широкой гражданской проблематике, к событиям, связанным с политической борьбой в современном мире, с рабочим движением в странах капитала (во многом под впечатлениями, полученными в период командировки художника в Италию в 1963 году). Эта проблематика находит отражение в его антифашистском триптихе «На Восток», в двух вариантах картины «Демонстрация» (все — 1965).

С конца 60-х годов Гячас главное внимание уделяет историко-революционному жанру. В крупный тематический триптих «Литва в 1919 году» объединяются его полотна «Красноармейцы 1919 года», «Рождение Жемайтйского полка» (илл. 363) и «Каждая борьба требует жертв». Повышенная цветовая экспрессия, пламенный накал красного цвета, выделяющий знамя, лозунг, платок женщины в сцене похорон жертв революции подчеркнута холодной глубиной синих, темно-зеленых, черных красок — красок ночи, войны, траура, способствуют выявлению драматизма исторических событий. Оригинально композиционное решение картины «Рождение Жемайтйского полка» (1972). В одной плоскости художник сопоставляет две разные сцены,

словно наплывающие друг на друг кадры; это сцена в избе, где происходит заседание штаба Жемайтйского полка, и сцена на улице, где изображен отряд красноармейцев. Подчеркнуто контрастна колористическая гамма интерьера и пейзажа за стенами дома. В интерьере цвет горит, напоенный светом, теплый, торжественный и напряженный: оранжево-красный стол, золотисто-зеленый китель председательствующего, окно, сквозь которое виднеется багряно-красный диск луны на фоне зеленоватого неба. Остро и интенсивно звучат холодные красочные аккорды в пейзаже, где под куполом неба застыло темно-синее поле, и по этой пустой и огромной, затаившей тревогу земле проходит отряд красногвардейцев в неведомую ночную даль. Драматическим картинам Гячаса, обращенным к прошлому или к общественным коллизиям империалистического мира, противостоят его яркие оптимистические полотна, посвященные социалистической современности, жизни трудового народа, солнечным праздникам на цветущей земле. Наиболее значителен в ряду таких произведений триптих «Молодожены» (1973), в образном строе которого активно использована символика, связанная с народными представлениями о мире, счастье, плодородии, и богато варьированы пейзажные мотивы — на небесно-голубом фоне изображены птицы, цветы, сочные плоды яблони.

Образ современника оказывается в центре внимания художницы С. Вейверите, чьи работы в области тематической живописи тесно связаны с ее творческими поисками и достижениями в портретном жанре. Некоторые картины Вейверите по сути являются групповыми портретами; и даже в тех случаях, когда персонажи носят собирательный, обобщенно-типический характер (например, в картине «Колхозницы из Судувы»), в их облике ощутимо портретное сходство. Принцип построения композиции также чаще всего совпадает с принципом построения группового портрета, где несколько фигур связаны между собой фризообразно или центрически (круг или полукруг объединенных общим действием или разговором людей).

Большая заслуга Вейверите заключается в обогащении художественного языка, эстетической выразительности произведений станковой живописи творчески освоенными и переосмысленными приемами старых мастеров. Подступы к решению задач переосмысления на современной почве традиций живописи XVI—XVII веков ощутимы уже в таких ее полотнах, как «Портрет девушки» (1963), «Двойной портрет» (1966). Переосмысление этих традиций отнюдь не сводится к поверхностной стилизации, а, напротив, сочетается с острым чувством жизненной правды, с глубоким психологическим анализом личности современника.

Примером такого анализа может служить групповой портрет-картина «Наши хирурги» (1974, илл. 364). Десять персонажей, объединенных в пространстве интерьера, который немногие, скупые отобранные детали характеризуют как интерьер современной клиники, и сюжетно связанных друг с другом единством обсуждаемой проблемы, представляют собой компактную группу, коллективный портрет современных ученых и практиков, духовное единство и цельность которых подчеркнуты названием, не лишенным горделивого оттенка. Строгий, сдержанный колорит построен на градациях доминирующего белого цвета, которым вы-



363. В. Гяас. Рождение Жемайтійского полка. 1972

делены халаты и шапочки хирургов, на холодных голубых, зеленоватых, серых тонах, оттеняющих теплоту живых красок человеческих лиц и рук. В крупной масштабности плотных, широкоплечих фигур, в обобщенности силуэта, в энергичной размашистости манеры письма чувствуется темпераментная сила художницы. Цельность общего впечатления сочетается с тонкой дифференциацией образных характеристик, выявлением различных оттенков уверенности или сомнения, направления творческой мысли, неповторимой индивидуальности каждого портретируемого.

Будучи мастером монументальной живописи, автором ряда осуществленных в синтезе с архитектурой

фресок, росписей, Вейверите умеет привнести и в станковую живопись те качества, которые определяют ее внутреннюю монументальность, величавость образного строя, героический пафос. Надо отметить социальную широту диапазона тематической и портретной живописи Вейверите. Ее полотна посвящены труженикам сельского хозяйства («Трактористы»), героям революционного движения («Подпольщики»), рабочим («Сталь»), рыбакам Советской Литвы («Девушки из Древерны»), спортсменам («Фехтовальщики»), представителям научной и творческой интеллигенции (цикл «Балет», портреты артистов, художников, архитекторов).



364. С. Вейверите. Наши хирурги. 1974

К тематической картине, главным содержанием которой является трудовая жизнь народа и его революционная история, успешно обращаются многие другие живописцы среднего поколения — Л. Сургайлис, Б. Яцевичюте, Г. Петрова, каунасские художники В. Остраускене, В. Повилайтис и другие.

На протяжении 60-х — 70-х годов сформировалось два новых поколения творческой молодежи: первое — начавшее свой путь в 60-х, второе — в 70-х годах. Каждое из них выдвинуло мастеров, тяготеющих к работе в области тематической картины, к решению в живописи больших социальных проблем. Активно разрабатывает исторический жанр живописи Л. Тулейкис. Внимание художника сосредоточено главным образом на драматических событиях национальной истории, им посвящены такие его картины, как «Активист погиб», «Вдовы войны», «Паланга 1941 года». Этим полотнам свойственны повышенная цветовая экспрессия, эмоциональность, динамика взаимодействия темно-синих, рубиново-красных, зеленых цветов, резкая деформация изображений, восходящая к стилевым приемам экспрессионизма. Цель художника — максимально заострить внимание зрителя на страданиях

героев его картин: замученного «лесными» бандитами колхозника, женщин, детей, оказавшихся в пламенном аду бомбежки.

К сложнейшим проблемам истории и современности обращается в своей живописи И. Пекур, автор таких произведений, как «В подполье», триптих «Мир — Земля», «Парашютисты», диптих «Рабочие» (илл. 365). Проблему ответственности человека, ученого за жизнь на нашей планете ставит Пекур в картине «Биологи (Раздумье)» (1977). Арсенал средств живописной выразительности в творчестве Пекура расширяется за счет иллюзорно точного воспроизведения фактуры предметов, игры ракурсов, фотографических эффектов наплывающих друг на друга кадров, то скульптурно четких, то как бы неожиданно смазанных, то словно засвеченных в слишком ярком освещении, то подобных непроявленным негативам.

Среди молодых художников, начавших творческий путь в 70-е годы, наиболее последователен в работе над тематической картиной бытового жанра Р. Бичюнас. Он пытается развивать на профессиональной основе некоторые традиции народного творчества, крестьянского примитива. Об этом стремлении свидетель-

ствуется его сочная по цвету, симметрично построенная композиция «Деревенские дети» (1977) и другие картины, на которых лежит печать своеобразной, как бы сознательно разыгранной, продуманной, эстетически скорректированной наивности.

Крупными успехами отмечено развитие литовской портретной живописи 60-х — 70-х годов. Усилению интереса художников к этому жанру во многом способствовали Республиканская выставка портрета (1962) и Всесоюзная выставка портретной живописи в Вильнюсе (1974). Жанр портрета занял значительное место в творчестве почти всех мастеров литовской живописи. Среди них в первую очередь следует выделить А. Гудайтиса, успешно продолжавшего ту линию работы над сложным психологическим и социальным портретом современника, которая определилась в его творчестве уже в 50-е годы, вобрав в себя лучшие, гуманистические традиции национальной культуры. Значительными достижениями в творчестве Гудайтиса являются «Портрет художника Л. Сургайлуса», «Рута отдыхает» (илл. 367), «Портрет колхозницы Б. Зарацкене», «Портрет режиссера Юозаса Мильтиниса», «Старый рабочий». Интенсивными, звучными сочетаниями ярких и плотных красок с большой силой и темпераментом очерчены, точнее, вылеплены эти образы: чернобородый художник, романтик и мыслитель, в красном шарфе поверх зеленой расстегнутой куртки на фоне сверкающего синевой и сочной зеленью летнего пейзажа; освещенная, вся словно пронизанная солнцем золотоволосая девушка в оранжево-розовом костюме, отдыхающая в саду; энергичная крестьянка в красной кофте и белом платке, на котором голубыми рефlekсами играют холодные тени.

Серьезно, целеустремленно многие годы работает над портретом В. Каратаюс. В созданной им широкой портретной галерее современников, главным образом представителей творческой и научной интеллигенции, близких художнику людей, особенно выразительны «Профессор В. Юркунас», «Витражист А. Стошкус», «А. Баркаускас с сыном», «Портрет дочери», «Архитекторы братья А. и В. Насвитисы». В портретах Каратаюса привлекает психологическая тонкость. Художник остро чувствует характер модели, передает своеобразие взгляда, жеста, манеры человека держаться. Большое внимание в работе над портретом Каратаюс уделяет композиции, положению фигуры в пространстве, движению. Так, в портрете А. Стошкуса (1971, илл. 366) подчеркнуты энергичная собранность человека, решительность его широкого шага, уверенность, которые ощутимы в жесте плотно скрещенных на груди рук. Портретируемый изображен в витражной мастерской. Его фигура рисуется на фоне сияющих, как солнце, кусков желтого и оранжевого стекла.

К числу особенно интересных, новых явлений литовской живописи 60-х — 70-х годов относятся портреты В. Циплияускаса. Они отмечены рафинированной культурой исполнения: благородной цветовой цельностью, какой-то особенной аристократичностью в рассказе о модели, в сдержанном авторском комментарии к настроению, характеру портретируемого человека. Стройны по композиции парные портреты Циплияускаса, например «Певица М. Ракаускайте и художник Л. Труйкис» (1972—1974, илл. 368), «Сестра и брат (Анико и Янош Поор)». Слегка акцентируя удлинен-



365. И. Пекур. Рабочие. 1973

ность пропорций, изящный силуэт тонких рук с узкими запястьями и длинными пальцами, подчеркивая при внешне спокойной позе внутреннюю напряженность фигуры, художник создает образы, вызывающие отдаленные ассоциации со строгим, возвышенным миром готики, с ее пламенными страстями, бушевавшими под ледяным покровом неподвижности. Своеобразную ретроспективность творческой программы художника, который видит своего современника как бы сквозь призму стилей великого классического наследия, усиливает выразительный отбор аксессуаров, характеризующих среду, окружающую человека, будь то изысканные произведения декоративного искусства, гобелены, эскизы театральных декораций или деревянные статуэтки народных мастеров. Весьма активны эти «предметные фоны», в частности, в портретах художника Арвида Каждайлиса, народного скульптора Ленгинаса Шепки, художника Виктораса Визгирды. Но главное внимание Циплияускаса сосредоточено на богатстве духовной жизни модели, на стремлении выявить тончайшие движения и перемены эмоций, трепетность и ранимость человеческой души. В живописной структуре картин Циплияускаса важную роль играют легкие мазки белого цвета, пронизывающие, словно искры, всю ткань изображения, придающие даже самому темному колориту светлый, серебристый оттенок, создающие впечатление живого, трепещущего пламени.



366. В. Каратаюс. Портрет витражиста А. Стошкуса. 1971

Свой вклад в развитие портретной живописи вносят и многие другие литовские художники как старшего поколения, сформировавшегося еще в 30-е годы (например, Р. Калпокас, М. Цвиркене, к числу особенно удачных лирических полотен которой относится «Портрет поэтессы В. Пальчинскайте»), так и среднего поколения — П. Стаускас, Б. Уогинтас, Й. Мацконис, Б. Мингелайте.

По-новому подошли к задачам портретной живописи молодые художники, стремящиеся представить образ современника в неожиданном, остром социальном и психологическом ракурсе, выявить сложность и активность его связей с окружающим миром, с природой. При этом стилевые поиски, средства живописной выразительности, выбор которых соответствует этому стремлению, оказываются весьма разнообразными. Так, например, Л. Гутаускас для обогащения идейно-художественной и формально живописной концепции современного портрета обращается к наследию готики, проторенессанса и народного творчества, в частности к фольклорной поэтике и символике, к сказочным

мотивам. Человек в его портретах как бы оказывается в особенной поэтической стихии чудесного, волшебного, в которой ярче раскрываются качества личности, характерные для доброго сказочного героя. Это свойственно таким его тонко стилизованным под готику и под народный примитив полотнам, как «Мать Элге и дочь Дрябуле», «Портрет сельской учительницы Й. К.», «Художница Й. Д. Пликените» (1976). Своеобразны гладкая фактура его работ, строгая, без сочности и блеска, матовая красочная гамма, построенная на спокойном сочетании сближенных по созвучию локальных пятен, четкая графичность силуэта.

Более напряженным является и цветовой, и психологический строй живописных портретов А. Швегжды (илл. 370) — художника, пробующего свои силы и в других жанрах, в том числе в бытовом (яркая, мажорная картина «Студенты в колхозе», полотно «Будущие механизаторы», 1976), и в своеобразном философско-аллегорическом натюрморте, в котором иллюзорность объемной формы и фактуры изображаемых вещей сочетается с фантастической условностью их положения в пространстве («Оранжевая тыква», «Стул», обе — 1977). В портретах Швегжда использует возможности метафорического иносказания, вводит в композицию детали, косвенно характеризующие деятельность портретируемого или его судьбу. Так, например, в «Порт-



367. А. Гудайтис. Рута отдыхает. 1962



368. В. Циплияускас. Певца М. Ракаускайте и художник Л. Труйкис. 1972—1974

рете профессора Й. Кубилюса» (1973) начертанная на стене за спиной портретируемого физическая формула энергии введена как средство дополнительной характеристики человека.

К числу содержательных портретов-картин в литовском искусстве относится работа молодого художника С. Эйдригявичюса «Тетя Эльжбета и моя мама в холодке» (1974). Большой эмоциональной и декоративной выразительностью обладает его групповой портрет выпускников и профессоров Художественного института, названный «Прощание» (1976). Предельная точность конкретных портретных характеристик сочетается здесь с поэтической условностью, метафоричностью образного решения. И цветущий луг, и фантастические цветы, преобразующиеся на первом плане в живописные палитры с яркими глазками красок, и взаимоотношения между персонажами, каждый из которых как бы произносит свой, не слышимый соседом монолог,— все это является символом мира, в который

вступают молодые художники, мира, полного радости и грусти, сливающихся в единый аккорд смятенных, приподнятых чувств.

Для литовской живописи традиционно активное развитие пейзажного жанра. В плеяду литовских пейзажистов, успешно развивающих традиции литовского сельского и городского пейзажа, входят А. Гудайтис, А. Петрулис, А. Мотеюнас, Б. Уогинтас, Л. Катинас, Л. Казокас, П. Стаускас и другие известные художники старшего и среднего поколений. Видное место занимает пейзаж и в творчестве мастеров, начавших работать позднее — в 50-х и 60-х годах. Особое место в литовской пейзажной живописи принадлежит художественному наследию Й. Шважаса. Высокой гражданственностью отмечен цикл его картин, созданных в 1965 году под впечатлением от поездки по странам Ближнего Востока. Над белыми городами пылают алые небеса, призрачно мерцают сиреневые, золотые, белые и зеленоватые пески, темно-красным пожаром



369. Й. Шважас. В Клайпедском порту. 1967

догорает осень в рощах средиземноморских островов... За всем этим напряжением цвета и пластических форм ощутим внутренний драматизм, столь характерный для мира контрастов — роскоши и нищеты, непревзойденных высот культуры мусульманского Востока и темного, изуверского фанатизма, для мира, стоявшего в середине 60-х годов на пороге кровавых трагедий.

Последнее десятилетие своей жизни Шважас посвятил разработке в пейзаже новой, современной тематики — его увлекли бурное развитие индустрии, рождение новых городов, стремительные темпы строительства в Советской Литве. Эти мотивы нашли сложную декоративную интерпретацию в таких полотнах, как «На вокзале», «В Клайпедском порту» (1967, *илл.* 369), «На электростанции», «Локаторы», «Монтаж» (1975) и других. В них ощутим динамичный процесс созидания нового мира; его рождение воспринимается художником как чудо, которое выражено красками, то раскаленными до темно-красного горения, то сверкающими холодной глубиной чистой лазури.

Декоративное направление в литовском пейзаже нашло развитие в творчестве Й. Чепониса, полотна которого, главным образом разнообразные виды Вильнюса, а также морские и речные пейзажи, отличаются витражной, пронзительной светосилой красок.

Декоративной цельностью и эмоциональной глубиной отмечены картины С. Юсёниса, обобщающие образ родной природы, раскрывающие глубинную связь человека-труженика со своей землей, с памятниками ее древней культуры, с социальными преобразованиями на этой земле. В темпераментной живописной манере Юсёниса активную роль играют пастозный мазок,

интенсивность цветовых сочетаний, например розовых и белых пышных крон цветущих яблонь в картине «Весна» (1971) с густым синим небом, ярко-зеленой землей, красными цветами. Значительный по своей художественной цельности и эмоциональной силе образ создан художником в картине «Родина» (1973).

Отчетливо определился в 60-х годах творческий почерк А. Стасюлявичюса. В его пейзажах большое значение приобрел линейный ритм, позволяющий объединить различные природные и архитектурные мотивы в сложный геометрический узор. Так, картина «Весна» (1965) строится на упругом ритме голубых линий, красно-коричневых треугольников расчерченной земли, ажурных силуэтов мачт, «шагающих» по зеленому небу. Главной темой творчества Стасюлявичюса становится Вильнюс — его старая и современная архитектура, ритмы, силуэты города. Этой теме посвящены такие его полотна конца 60-х — 70-х годов, как «Вильнюсская готика», «Геометрия старого города», «Новые ритмы», «Четыре вариации на вильнюсскую тему». Все более усложняется техника живописи Стасюлявичюса, подчеркивается шероховатость фактуры, созданная синтетической темперой.

Своеобразное обновление традиционные для литовской живописи жанры пейзажа и натюрморта переживают в творчестве молодых художников 70-х годов. Среди молодых живописцев особенно выделяется своим последовательным стремлением к поэтической интерпретации действительности К. Дерешкявичюс. В его полотнах ощутим своеобразный эстетический культ простых вещей, целиком принадлежащих современной материальной культуре, лишенных какого-либо романтического флера старины или крестьянской патриархальности; при этом художник тонко раскрывает основанную на системе контрастов или гармонии связь этих вещей с природой, выражает мечту о свободе и полноте духовного общения человека с этой прекрасной природой. Таково, в частности, поэтическое содержание его картины «Окно» (1973). Героико-романтическое направление в пейзажной живописи успешно разрабатывает Р. Радзявичюс. Его картины «Мост» (1973), «Автострада» (1977) привлекают выражением той стремительной энергии и разумной, целенаправленной, творческой силы, с какой вторгается в мир современный человек.

Для современного театрально-декорационного искусства Литвы характерны многообразие стилевых поисков и приемов живописно-пластического оформления сцены, решения ее пространства, активное включение в образный строй художественного оформления сцены элементов, связывающих сценографию с другими видами искусства — с живописью, прежде всего пейзажного жанра, графикой, плакатом, декоративно-прикладным искусством (особенно с литовским художественным текстилем, гобеленом), а также с архитектурой и искусством оформления интерьеров. Над многими спектаклями наряду со специалистами театрально-декорационной живописи успешно работают представители смежных профессий, например графики (В. Калинаускас, Р. Гибавичюс), архитекторы (А. Микенас и др.) мастера декоративно-прикладного искусства, монументалисты и живописцы.

Старшее поколение литовского советского театрально-декорационного искусства достойно представляют Л. Труйкис, Й. Суркявичюс, Ю. Янкус. Большой интерес представляют декорации Труйкиса к оперным спектаклям Дж. Верди «Травиата» в Каунасском музыкальном театре (1966) и «Аида» в Государственном академическом театре оперы и балета (илл. 371). Тонкая ритмическая организация, линейное изящество эскизов этих декораций соответствуют стремлению художника создать своеобразную изобразительную парафразу музыке Верди, дать как бы живописно-графическую интерпретацию самой партитуры оперы. Увлеченный этой задачей, художник, однако, проигрывает в другом — в раскрытии исторически конкретной атмосферы действия. Особенно страдают отвлеченностью по сути чисто орнаментальные эскизы декораций к «Травиате». В интерпретации «Аиды» Труйкис стремится найти синтез между отвлеченно-орнаментальным, узорным началом, основанном на ритме легких, как бы взлетающих ввысь вертикальных линий, и исторической конкретностью, которую призваны придать спектаклю мотивы древнеегипетской скульптуры, стилизованные изображения статуй фараонов и богов. Но и здесь художник чрезмерно увлечен чистой декоративностью. Красивые, безупречные в своей линейной грациозности, сверкающие, переливающиеся, богатые оптическими эффектами декорации все же недостаточно связаны с глубоким образным драматическим содержанием «Аиды».

Подъем в творчестве Ю. Янкуса связан с оформлением таких спектаклей на сцене Литовского академического театра оперы и балета, как балет Ч. Пуни «Эсмеральда» (1962) и опера «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева (1963). Если в «Эсмеральде» художник опирается главным образом на выразительность пейзажно-архитектурных мотивов, проецируя на сцену, погруженную в голубые или сиреневато-серые тона, силуэт собора Парижской богородицы, подчеркивая легкость, устремленность вверх, хрупкое изящество строгой готики, то декорации к комической опере Прокофьева строятся на броском сочетании ярко окрашенных геометрических фигур, неожиданные комбинации которых подчеркивают гротескную остроту спектакля. Особенно выразителен занавес, покрытый изображениями оранжевых кругов, желтых, красных и сиреневых треугольников, чьи формы, краски и напряженные ритмы соответствуют характеру музыки. Яркую романтическую интерпретацию в декорациях Янкуса получила современная опера А. Рачюнаса «Город солнца» (1965).

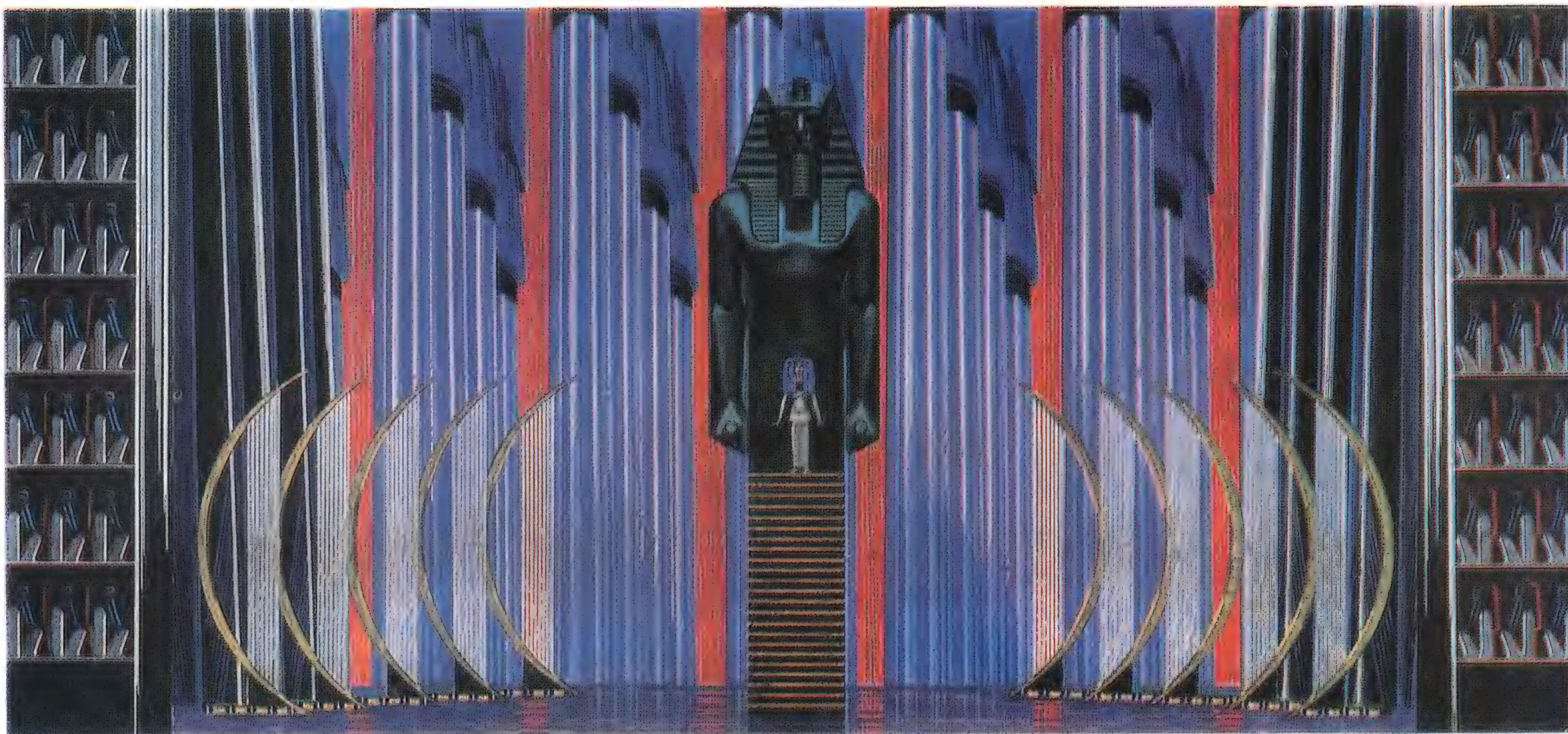
В расцвете своих сил и творческих возможностей выступают в 60-е — 70-е годы мастера-сценографы среднего поколения, начавшие творческий путь в послевоенный период. Особенно значительны успехи Р. Сонгайлайте, М. Перцова, Ф. Навицкаса. Работам Сонгайлайте, большинство которых осуществлено на сцене Государственного академического театра оперы и балета, свойственны поэтичность в трактовке исторических стилей различных эпох и завершенность театрально-декорационной живописи. Это ощутимо, например, в рокайльном изяществе декораций к опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» (1960), в мотивах дорического ордера древнегреческой архитектуры в декорациях к опере-оратории И. Стравинского «Царь



370. А. Швежда. Вильма. 1977

Эдип» (1965), в тонко стилизованном рисунке (по восточным мотивам) ажурных решеток и легких аркад в декорациях к «Легенде о любви» В. Баркаускаса (1974). Активно использует Сонгайлайте и чисто орнаментальные средства оформления, сближая некоторые элементы сценического декора, прежде всего занавесы, с произведениями декоративно-прикладного искусства, в области которого художница также успешно работает. Выразительны четкие ритмы геометрических узоров в ее декорациях к «Реквиему» Дж. Верди (1966) и к балету А. Петрова «Берег надежды» (1967).

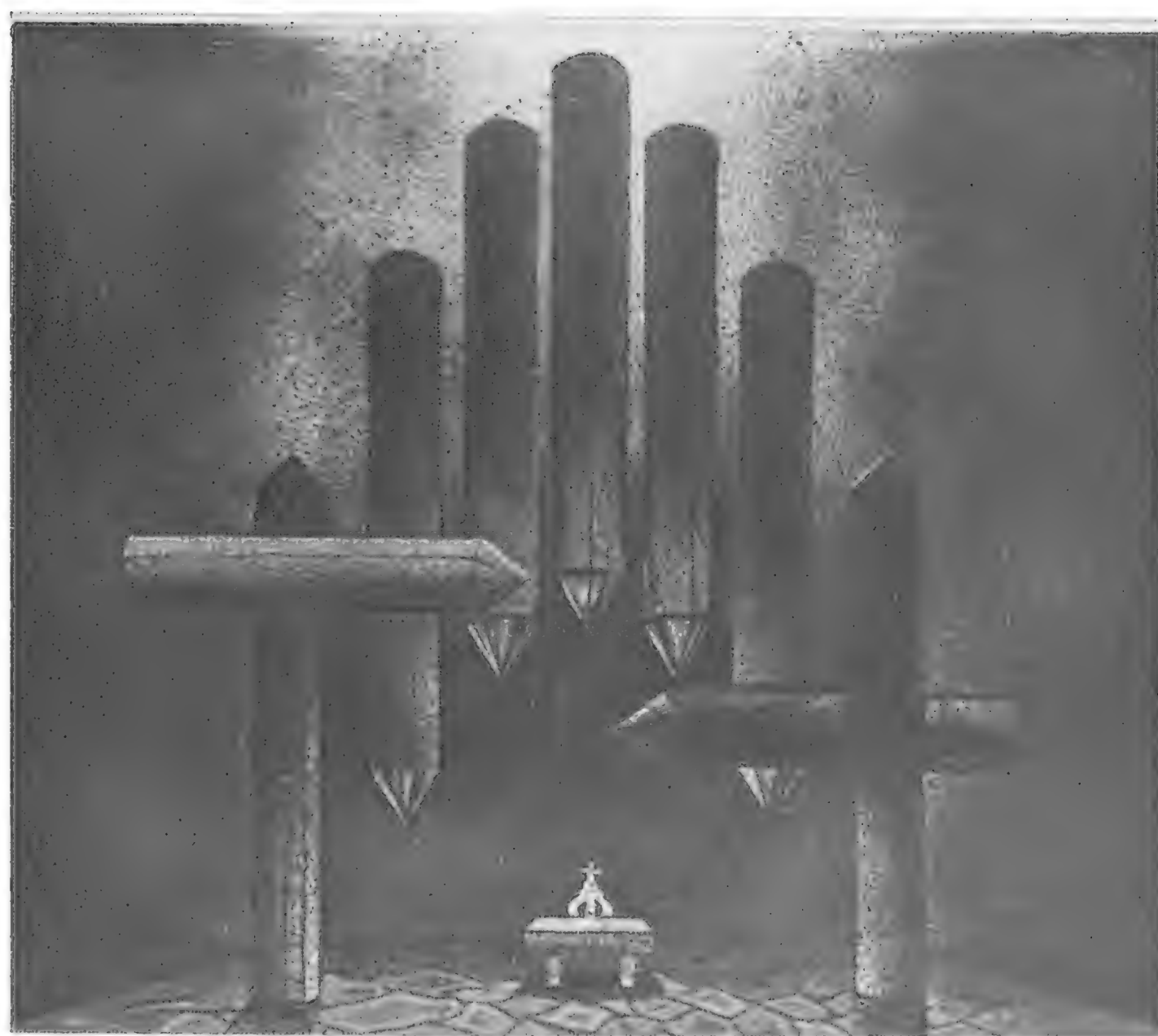
Выразительные образные решения ряда классических и современных спектаклей на сцене Русского драматического театра в Вильнюсе нашел М. Перцов. Особенно удачны его работы 1976—1977 годов: «В списках не значился» (по драме Б. Васильева), «Дачники» (по пьесе М. Горького) и «Мертвые души» (по поэме Н. Гоголя). Художник сумел тонко воспроизвести исторический колорит эпохи, используя для этого не только бытовой антураж, архитектурные элементы (например, образ церкви с покосившимся куполом в «Дачниках»), но и такие свободные мотивы, как изображения крупным планом старых газет дореволюционной России, словно запутавшихся среди ветвей осенних деревьев. В то же время не все работы Перцова



371. Л. Труйкис. Эскиз декорации к опере «Аида» Дж. Верди. 1975

равноценны, в ряде оформленных им спектаклей ощущимы вторичность, шаблонность решений.

Образы высокого монументально-драматического звучания, большой цельности, строгой лаконичной выразительности создал Ф. Навицкас в эскизах декораций к спектаклям «Дом Бернарды Альбы» Ф. Гарсия Лорки, «Жемайте» К. Инчюры, «Антоний и Клеопат-



372. Ф. Навицкас. Эскиз декорации к драме «Миндаугас» Ю. Марцинкявичюса. 1968

ра» В. Шекспира, «Миндаугас» Ю. Марцинкявичюса (илл. 372), «Гамлет» В. Шекспира.

Видную роль в развитии современной литовской сценографии играют художники более молодых поколений, окончившие Художественный институт в самом конце 50-х, а также в 60-х и 70-х годах. К значительным достижениям литовского театрально-декорационного искусства относятся декорации и костюмы, вязанные из толстой грубой золотистой шерсти (художник Д. Матайтене), к исторической драме «Властелин» В. Маколайтиса-Путинаса на сцене Шяуляйского драматического театра (1974). Богатая фактура тяжелых вязаных вещей, взаимодействуя со световоздушной средой, усиливает то впечатление благородства, которое производят выдержанные в едином стиле, в единой охристой красочной гамме декорации и костюмы.

Смелая фантазия, акцентировка немногих деталей, обладающих высокой живописно-пластической выразительностью, отличают эскизы декораций, занавеса, ковра, созданные Я. Малинаускайте к спектаклю «Америка в бане» Г. Кетуракиса на сцене каунасского Драматического театра (1974). Художница уделяет пристальное внимание костюмам, исполняя их эскизы с большой тщательностью, безупречным вкусом, тонким пониманием рисунка каждой роли и с особенной поэтической одухотворенностью. Замечательны, например, ее эскизы костюмов к исторической драме И. Грушаса «Барбара Радвилайте» (1972, илл. 373), к «Пилигриму мечты» Э. Игнатавичюса и Й. Вайткуса (1975).

Высокой колористической культурой отмечены декорации Э.-В. Идзелите-Даутартене к драме А. Лауринчюкаса «Цвет ненависти» (1977), поставленной в Государственном академическом драматическом театре Литовской ССР. Бледно-желтый, словно выгорев-



373. Я. Малинаускайте. Эскиз декорации к драме «Барбара Радвилайте» Й. Грушаса. 1972

шая на солнце бумага, какой-то знойный цвет оформления сцены обладает активным эмоциональным звучанием, совпадающим с общим настроением спектакля.

Интересную декоративно-графическую интерпретацию балета Э. Бальсиса «Эгле — королева ужей» предложил Р. Гибавичюс в эскизах декораций, осуществленных на сцене театра оперы и балета в Вильнюсе в 1976 году. Романтические сказочные мотивы подводного царства, жертвенника, на котором горит огонь, увенчанного радугой неба, представлены здесь сквозь призму цельной, строго продуманной графической концепции. Это определяет всю систему стилизации природных и архитектурных мотивов, линейно-ритмическую организацию каждой сцены, строго симметричной или, напротив, отмеченной беспокойным, нарастающим в ту или иную сторону движением, что каждый раз согласовано с хореографическим развитием ба-

лета. Ритмы, формы, силуэты изображений — то острых скал, то плавных круглых облаков, то крутых волн — оказываются такими же чуткими к ходу спектакля, его внутренним метаморфозам, как и цвета, в которые окрашивается сцена, то спокойные, то напряженные, то холодные, то пылающие.

Достижения театрально-декорационного искусства Литвы давно приобрели широкое признание, о чем свидетельствуют такие факты художественной жизни 70-х годов, как приглашение В. Мазураса для работы в Югославию, постановка оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского в оформлении Г. Ципариса в Эрфурте (ГДР), успешное осуществление эскизов декораций В. Гатавинайте и Д. Матайтене — в Минске, В. Калинаускаса — в Куйбышеве, Ф. Навицкаса — в Свердловске, В. Кисараускаса — в Ленинграде, Я. Малинаускайте — в Орджоникидзе и т. д.



374. Ю. Микенас. Первые ласточки. 1964

Высокими достижениями отмечено развитие литовской монументальной и станковой скульптуры 60-х — 70-х годов. Важнейшей вехой стали работы Ю. Микенаса, созданные скульптором в последние годы жизни, объединенные программой, утверждающей в пластике высокие гуманистические идеалы социалистического общества. Таковы композиции «Мир» (1960), «Наше солнце» (1962), «Первые ласточки» (1964). Ни одна из них не была осуществлена при жизни художника

как памятник, но каждая заключает в своем образном строе и пластической форме то возвышенное монументальное начало, которое позволило использовать эти композиции в синтезе с архитектурой, включить их в открытые городские или парковые ансамбли. Композиция «Мир» украсила в 70-х годах один из новых кварталов Каунаса, рельеф «Наше солнце» вмонтировался в наружную стену здания в г. Электренай, а композиция «Первые ласточки», отлитая в бронзе, экспонировалась среди шедевров мирового искусства на выставке «Экспо-67» в Монреале. Она стояла под открытым небом на пологом холме, позднее по этой модели был отлит и установлен символический памятник в Женеве. Эта последняя работа Микенаса отмечена пластическим совершенством — стройностью пропорций, величавой торжественностью спокойных ритмов. Образ прекрасной женщины, с открытой ладони которой взлетают вверх легкие ласточки, символизирует нашу Родину, стоящую на пороге великих космических открытий. Эта композиция Микенаса была посвящена первым полетам советских космонавтов (илл. 374).

На протяжении 60-х — 70-х годов литовскими мастерами был создан целый ряд монументов большого общественно-политического значения. Среди них памятники В. И. Ленину, монументальные ансамбли в честь важнейших исторических событий и героических свершений советского народа.

В 1965 году Г. Йокубонис был приглашен участвовать во всесоюзном конкурсе на лучший проект памятника В. И. Ленину для Московского Кремля. Работа, которая шла параллельно с работой ведущих мастеров советской монументальной скульптуры других республик — участников этого конкурса — обогатила Йокубониса новым творческим опытом. Разработанный им проект (в соавторстве с архитектором В. Чеканаускасом) осуществлен, правда, не в Кремле, а на площади Застава Ильича в Москве (1967). В фигуре В. И. Ленина, которая поставлена на низком постаменте, чуть выше уровня площади, скульптор подчеркнул простоту, человечность вождя. Заложив руки за спину, слегка запрокинув вверх голову, Ленин стоит задумчиво и спокойно. Выразителен с разных точек зрения плавный силуэт. На основе того же проекта его авторы создали памятник В. И. Ленину в Клайпеде, открытый в 1976 году.

Другой крупный по своему значению монументальный ансамбль был сооружен в 1970 году в центре Каунаса. Его главной доминантой стал памятник В. И. Ленину (скульптор Н. Петрулис, архитектор К. Шешельгис, илл. 375). Здесь бронзовая фигура Ленина, представленного тоже в спокойной, уравновешенной позе, поднята на высокий гранитный постамент, и силуэт фигуры четко рисуется на фоне неба. В ансамбль площади входят также три стоящие друг за другом гранитные стелы, образующие как бы своеобразные торжественные пропилеи, ведущие к памятнику вождя. В символично-аллегорической форме гранитных рельефов на этих стелах на темы «Труд» (работа Ю. Кедайниса), «Мир» (работа Р. И. Антиниса и Р. Р. Антиниса), «Борьба» (работа К. Шважаса, илл. 380) получает пластическое развитие основная идея монумента, связанная с утверждением роли В. И. Ленина и идей ленинизма в борьбе за общенародное благо.



375. Н. Петрулис, архитектор К. Шешельгис. Памятник
В. И. Ленину. 1970. Каунас



376. Б. Вишняускас, архитектор В. Габрюнас. Памятник в честь Советской Армии-освободительницы. Центральная фигура. 1972. Крижкальнис

В 1972 году была завершена работа над монументом в честь Советской Армии-освободительницы в Крижкальнисе (скульптор Б. Вишняускас, архитектор В. Габрюнас, автор витражей в мемориальном помещении внутри башни-постаменты К. Моркунас, *илл. 376*). Своеобразие этого памятника в непосредственной связи с природой: он расположен на холме, у перекрестка дорог, по которым в 1944 году наступала наша армия. И в образе женщины, которая несет победителям венок из листьев дуба, скульптор выявил

крестьянский характер, подчеркнув этнографическое своеобразие национального костюма, высокого головного убора, ожерелья. Обобщенная цельность пластической формы сочетается в этой композиции с изяществом деталей. Выразительны статная фигура героини, изваянная в бронзе, ее строгое удлиненное лицо с правильными чертами аукштайтской красавицы, руки, в жесте которых — плавность и грация. Героический характер этой монументальной скульптуры органично сочетается с мягкой лирической интонацией.

К 30-летию освобождения от фашистских захватчиков был воздвигнут монумент «Песня Свободы» в Паневежисе (1974, скульптор А. Димжлис, архитектор Т. Микнявичюс). Удачно использован здесь светло-серый гранит, живописно сопоставленный с полированным красным гранитом, из которого сделан широкий постамент. Женская фигура, символизирующая песню Свободы, Победу, исполнена величия и лиризма. Формы ее тела, подчеркнутые широкими, свободными складками длинного платья, женственны, округлы, поступь плавная, выражение лица смягченное, открытое.

Задача создания монументов символического, обобщающего характера постоянно остается в центре внимания литовских художников, при этом способы решения этой задачи становятся все более разнообразными. Наряду с памятниками, где доминирует одна фигура, предлагаются экспрессивные многофигурные композиции, а также монументы и ансамбли в основном архитектурного характера с очень строгим введением в их образный строй изобразительных мотивов или предметной символики. К ряду последних относятся: памятники павшим на Братском воинском кладбище в Кайшядорисе (1973, скульпторы А. Жукаускас и В. Станялис), монумент освободителям Шяуляя (1977, скульптор К. Патамсис, архитектор Г. Паярскайте, конструктор Р. Якштас), монументальный комплекс на месте бывшего лагеря советских военнопленных в Пагегяе Шилутского района (1977, скульптор С. Шараповас, архитектор Г. Баравикас). Одним из самых значительных событий в истории литовского монументального искусства стало начавшееся в 70-х годах сооружение ансамбля Каунасского IX форта (скульптор А. Амбразюнас, архитекторы Г. Баравикас и В. Велюс).

Большая работа проведена в 60-х — 70-х годах скульпторами Литвы по созданию портретных памятников (фигур и бюстов) выдающимся национальным героям. Среди них памятник З. Ангаретису, поставленный скульптором А. Амбразюнасом и архитектором Г. Баравикасом в Вильнюсе (*илл. 378*). Значительно углубилась, обогатилась новыми творческими открытиями гуманистическая концепция литовского монументального скульптурного портрета, расширился круг портретируемых, разнообразнее, оригинальнее стали формы пространственных композиций памятников такого рода, свободнее выбор различных по цвету, фактуре и способам обработки материалов.

Сравним для примера два памятника: статую К. Донелайтиса, вкомпонованную в одну из арок старинного здания Вильнюсского университета, и памятник Ю. Янонису, поставленный архитектором В. Бредикисом на центральной площади г. Биржай (*илл. 377*). Обе работы скульптора К. Богданаса. В них заключены качества, которые можно определить как историзм



377. К. Богданас, архитектор В. Бредикис. Памятник Ю. Янонису
1976. Биржай



378. А. Амбразюнас, архитектор Г. Баравикас. Памятник З. Ангартису. 1972. Вильнюс

портретного искусства. Торжественная иератичность позы Донелайтиса, ощутимая в этой неподвижности сдержанная сила, нечто старинное и крестьянски тяжеловесное в его облике, неторопливо-медлительная ритмика уравновешенной, симметричной и величаво строгой скульптурной композиции, как бы перекликающейся с архаичным гекзаметром стихов поэта, наконец, особенное выражение суровой решимости, горечи и скорби в его лице, аскетичная отрешенность от мирской суеты — все это неотделимо от духовной атмосферы страдающей и мыслящей Литвы XVIII столетия, точнее, той ее части, которая оказалась под гнетом лютеранской Пруссии. В памятнике Янонису раскрывается характер другой эпохи, сформировавшей революционную страсть и романтическую окрыленность поэта, осветившего вспышкой яркого света своего таланта тьму предреволюционного десятилетия.

Духовный порыв, трепетное волнение юноши раскрыто в динамичной пространственной композиции. Янонис предстает как буревестник революции. Мотив стремительного порыва ветра, распластавшего в воздухе плащ, ставший похожим на большие расправленные для полета крылья, приобрел в этой скульптуре символическое значение. Глубоко продуман соответственно пластической концепции выбор материала: серый пористый, слегка шероховатый стеклопласт для памятника Донелайтису, бронза — для фигуры Янониса.

Достижением литовской монументальной скульптуры является созданная Г. Йокубонисом и украсившая Каунас гранитная статуя Майрониса. Скульптору удалось раскрыть богатый духовный мир, благородство и высокий интеллект поэта, печаль, романтику, нежность, которые созвучны его творчеству. Этому способствуют все средства тонко продуманной композиции: поза, жест мягко подпирающей подбородок руки, плавная замкнутость силуэта, величавая размеренность ритмов. Лицо поэта моделировано с особенной бережностью и чутким вниманием к неповторимой человеческой индивидуальности (илл. 379).

Особая, высоко развитая форма литовской монументальной скульптуры — это мемориальные сооружения, индивидуальные надгробия, в которых разнообразно используется рельефный и объемный скульптурный портрет, а также символично-аллегорические мотивы. С большим энтузиазмом в области портретной и символической мемориальной скульптуры, главным образом в граните, работает В. Мачюйка. Им созданы памятник летчикам С. Дарюсу и С. Гиренасу на Каунаском военном кладбище (1964—1968), памятник академику Я. Зутису на кладбище Райниса в Риге и другие надгробия.

Новые функции и новые, широкие масштабы участия в городских, сельских, курортных, парковых ансамблях обрела в 60-е — 70-е годы литовская монументально-декоративная скульптура. Заметно расширился ее тематический диапазон. Это — национальный фольклор, легендарные, исторические мотивы и современные темы (труда, народного творчества, спорта, отдыха, любви, материнства, детства). Такие произведения, как статуя «Рыбак», установленная в 1971 году в Клайпедском порту (скульптор К. Киселис, архитектор П. Шадаускас), или образ народного музыканта, играющего на канклисе, созданный Р. И. и Р. Р. Антинисами для Каунаса, по своему общественному содержанию приближаются к памятникам, сооруженным в ознаменование трудовых и творческих достижений советского народа. Аналогичные памятники, выполняющие в то же время роль оригинальной декоративной садово-парковой скульптуры, сооружаются не только в городах, но и в сельской местности, в колхозах республики. Вместе с этим мастера литовской декоративной скульптуры используют самые разнообразные возможности украсить какой-либо микроансамбль (фонтан, цветник, наружную стену здания или интерьер), ввести изобразительный или орнаментальный мотив, дать пластический акцент, оживляющий архитектуру.

Декоративная скульптура появляется и в районе новостроев, в ансамблях, где место для нее специально продумано мастерами современного зодчества (декоративная фигура около торгового центра в Жирмунай

К. Киселиса; декоративная композиция из металла «Флюгер» в новом районе Вильнюса Лаздинай, скульптор К. Валайтис; фигурная композиция «Утро» Г. Каралюса), а также тактично вводится в старые городские ансамбли. В Вильнюсе, например, бережно вкомпонованы в старинную архитектуру статуи «Летописец» В. Крутиниса, «Стражник Вильнюсских ворот» С. Кузмы.

Разнообразие тематики, назначения, форм синтеза с архитектурой и природным окружением требует и различных пластических решений декоративной скульптуры, в том числе широкой гаммы используемых материалов (различным образом обработанные металлы, гранит, мрамор, песчаник, шамот, дерево и другие), несхожести композиций, формально-стилевых приемов. Так, бронзовая скульптурная группа Н. Гайгалайте «Юрате и Каститис» (1961), установленная над маленьким бассейном-фонтаном в Паланге, выдержана в традициях классической скульптуры; анатомическая правильность в воспроизведении прекрасного обнаженного тела позволяет здесь полнее раскрыть поэтическую тему юности и любви.

Иное декоративное решение предложил В. Вильджюнас для композиции «Три короля» в Каунасе. Декоративная скульптура определяет своеобразный художественный облик многих районных центров республики. В Клайпеде, например, Д. Ефремов и В. Скиргайлите создали оригинальные стилизованные композиции на мифологические темы «Вайдила», «Айтварас». Традицию украшения города декоративной скульптурой продолжили молодые художники Т. Янова и Р. Мидвикис; их скульптурная композиция «Бегуны» установлена около нового здания клайпедского манежа — спортивного комплекса по легкой атлетике. Увлеченно работают в области декоративной садово-парковой скульптуры художники Каунаса (Р. И. и Р. Р. Антинисы, Б. Заленсас, Я. Мозурайте-Клемкене, Л. Стриога) и Шяуляя (А. Толейкис, Д. Лукошявичюс, К. Касперавичюс). Энтузиастом и основоположником этого вида искусства в Капсукасе стал Ю. Нарушис, поставивший в своем городе несколько скульптурных композиций и немало сделавший для украшения его окрестностей. В Паневежисе успешно работает В. Вильджюнайте, которая стремится к оригинальной интерпретации в декоративной скульптуре традиционных форм литовских народных капличек, придорожных столбов и крестов.

Сложные творческие проблемы решают мастера литовской станковой скульптуры, стремясь обогатить и жанровую композицию, и портрет выразительным пластическим приемом, эстетически освоить разнообразные твердые материалы. Богатые гуманистические традиции литовского реалистического скульптурного портрета последовательно развивает в своем творчестве П. Александровичюс, тонко выявляя в пластике психологическое состояние модели, ее характер, социально-исторический типаж. Никогда не впадая в идеализацию, предпочитая работать над портретами пожилых, не отличающихся внешней красотой людей, сохраняя зоркость к тому, что накладывает на человека печать усталости или сомнений, Александровичюс в то же время всегда раскрывает внутреннее совершенство человека. Внимательно воспроизводя тончайшие особенности структуры, мимики человеческого лица, скульп-



379. Г. Йокубонис, архитектор К. Шешельгис. Памятник Майронису. 1977. Каунас

гор создает очень точный психологический рисунок каждого характера, каждой человеческой индивидуальности. Большинство его портретов — головы, реже — бюсты. К лучшим из них относятся «Поэт Эдуардас Межелайтис» (1963), «Вождь крестьянского восстания 1863 года Антанас Мацкявичюс» (1963), «Писатель Балис Сруога» (1965), «Режиссер Юозас Мильтинис» (1972, илл. 381).

Мастером тематической скульптурной композиции, глубоко народной, богатой лирической интерпретацией различных характеров и действий (прежде всего трудового процесса) является Ю. Кедайнис. Ритмической выразительностью отмечены его композиции «Семья рабочего» (1965, илл. 382), «Кузнец», «Сидящий рабочий»; плавностью, красивым очертанием отличаются рельефы, исполненные в ковanej меди, — «Работающая крестьянка», «Трет картошку» (1970) и другие. Пластический мотив, ведущая мелодия скульптурной



380. К. Шважас. Борьба. Гранит. 1970. Каунас

композиции у Кедайниса рождаются из живого интереса к действительности, к натуре, тонкого понимания специфики, поэтики каждого трудового процесса или бытового эпизода, чаще всего взятого из деревенской жизни. При этом самый скромный, казалось бы, даже прозаический мотив всегда преобразуется в скульптуре Кедайниса, поднимается до высокой лирической просветленности. Его скульптуру нередко оживляют мягкие юмористические интонации, художественный язык его порою не чужд гротеска, особенно заметного в обрисовке немного неуклюжих крестьянских увальней-парней обычно в характерных, надвинутых низко на лоб кепках (например, в композиции «Крестьянин и лошадь», 1973) или в мешковатых рубахах. Однако за ноткой веселого юмора в произведениях Кедайниса всегда ощутимо глубокое, искреннее уважение к человеку труда.

По-новому раскрылось дарование многих скульпторов среднего и молодого поколений в 70-х годах. Заметным явлением национальной культуры стало, например, творчество Ю. Калинаускаса, создавшего ряд выразительных, экспрессивных рельефов, декоративных панно, щитов в технике чеканки по меди. Удачным оказался его переход к круглой скульптуре, к освоению такого материала, как мрамор. Его композиция «Юность» (1972) отличается спокойной, архитектурной построенностью, равновесием пластических масс, богатством ритмов, соответствующих сложности ракурса полулежащей фигуры и развитию мотива плавного движения.

Своеобразна изваянная в мраморе композиция скульптора П. Делтувы «Балтия» (1972). Строгая, светлая, холодноватая в легкой серебристости белого камня, она задумана как поэтический символ Балтийского моря. Стройная девичья фигурка с согнутой в колене (как в готических статуях) ногой изысканна и изящна по силуэту. В ином плане, обращаясь к стилистике литовской народной скульптуры, работает Делтува над памятником К. Донелайтису для Клайпеды.

Для многих скульпторов этих лет характерна работа в разных манерах, обращение к разным стилевым источникам, своя, оригинальная их интерпретация, стремление избежать одинаковости, повторяемости образных решений и пластических приемов. Так, скульптор А. Белявичюс в гранитном портрете «Видунас» (1971) обращается к традициям романтизма, изображая известного писателя в пору его революционной юности. Совсем иным художником предстает Белявичюс в парных декоративных, изящно стилизованных композициях из светлого шамота «Сестры» и «Юные исполнители» (обе — 1972); они рассчитаны на круговое обозрение, при котором раскрываются сложный ритм мелких складок одежды, игра волнистых, стилизованных локонов.

Интерес художников к сложной пространственной фигурной композиции в скульптурном портрете, к обогащению его пластического строя за счет выразительного ракурса, позы, жеста нередко проявляется в 70-х годах. В плане этих поисков находится, например, парный исторический портрет «Фольклористы А. и Ю. Юшка» (1972) Р. Казлаускаса. В этой композиции все построено на игре ажурных просветов между фигурами, подчеркнуты легкость, хрупкость, удлиненность пропорций, и этим качествам скульптуры хорошо соот-



381. П. Александравичюс. Портрет режиссера Ю. Мильтиниса. 1972

ветствует избранный материал — медь. Еще более последовательно специфика техники и материала (сварка меди) раскрывается в динамичной композиции «Пианист» (1972) А. Зокайтиса.

Молодые мастера нередко новаторски подходят к такому традиционному для литовской скульптуры материалу, как дерево, добываясь с помощью инкрустации, раскраски, полировки или, напротив, подчеркнутой игры грубых глубоких трещин неожиданных декоративных эффектов. Одним из первых в Литве художников, который уже в 60-х годах как бы заново начал открывать поэтику дерева, показывать разнообразные способы его обработки, был В. Вильджюнас. Не менее плодотворно работал в дереве А. Амбразюнас, создавший такие произведения, как «Народный поэт А. Страздас» (1963) и «К. Донелайтис» (1967), в которых само дерево как бы заговорило, каждая его прожилка, каждая трещина обрела смысл, связь с пластикой и рисунком скульптурного портрета.

Творческий интерес к работе в дереве приняли, как эстафету, молодые скульпторы 70-х годов. Среди них



382. Ю. Кедайнис. Семья рабочего. 1965

Д. Матулайте (автор интересной композиции «Неринга», 1972), Г. Жуклис и другие. Выразительна статуя «Эгле — королева ужей» (1975). Ее автор — вильнюсский скульптор С. Кузма — нашел эффектное сочетание различных цветов темного, светлого и раскрашенного дерева, выделив черную одежду, желтое, как бы восковое лицо, очерченное строгим овалом, и большие синие глаза сказочной королевы.

В интересного мастера скульптуры, уверенно работающего в разных материалах и жанрах, выросла в 70-х годах художница Т. Янова из Клайпеды. Ее «Портрет хирурга Пранаса Норкунаса» (1976) — небольшая бронзовая фигурка, моделированная с тонким

изяществом. Выразительны не только лицо, но вся поза, коренастая фигура, руки врача, чуткие и энергичные. Удачно построена емкая компактная фигурная композиция Яновой «Пограничник» (1977, шамот). Эффектна исполненная в красном полированном дереве «Восточная женщина» (1976). Уверенно работает В. Крутинис — автор гранитного портрета «Скульптор Б. Пундзюс» (1976) и ряда выразительных многофигурных композиций.

Сложный творческий мир представляет литовская графика 60-х — 70-х годов, богатая яркими индивидуальностями, сильными традициями и смелыми, новаторскими поисками. Характерной особенностью литовской графической культуры является теснейшее сближение станковой и книжной графики. Это сближение основано, с одной стороны, на том, что в станковой графике (особенно в характерной форме больших тематических циклов) сильно развито литературное начало. Многие произведения такого рода навеяны фольклорными мотивами или сюжетами, почерпнутыми из классических литературных источников, то есть созданы, по сути, как иллюстрации к народным песням, сказкам, известным стихам и т. п. С другой стороны, в оформлении литовской книги активно применяются полосная иллюстрация, гравюра, офорт, причем их образное решение не всегда носит строго иллюстративный характер, а нередко приобретает характер свободной композиции, вольно интерпретирующей сюжет или основной поэтический мотив книги. Среди художников-графиков Литвы почти невозможно выделить узких специалистов — мастеров станковой графики и иллюстраторов книги.

Эта особенность литовской графики не исключает высокого развития в Литве именно книжной культуры, тонкого понимания мастерами специфики иллюстрации и всей системы художественного оформления, конструирования книги. Особое внимание при этом литовские художники уделяют красочному оформлению книги для детей. Высокая культура литовской книжной графики получила международное признание: золотые, серебряные и бронзовые медали на традиционных смотрах искусства книги в Лейпциге (работы В. Юркунаса, Б. Жилите, Л. Бичюнайте), высший приз «Золотое яблоко» на выставке детской книжной иллюстрации в Братиславе³⁹, дипломы на выставках в Брно, Болонье, на Международной графической биеннале во Флоренции (А. Скирутите).

В развитии литовской станковой и книжной графики 60-х — 70-х годов можно выделить две основные линии. Первая связана с традицией литовского народного творчества, с определенной ориентацией на примитив лубка, народной гравюры, имевшей интенсивное развитие в демократической культуре XVIII—XIX веков, особенно в западных районах, в Жемайтии. Обращение к народному искусству, начало которому было положено литовской профессиональной графикой еще в 30-е годы, привело к сложению довольно четкой стилиевой концепции. Среди сильнейших представителей этого направления были В. Петравичюс, П. Аугюс-Аугустинавичюс и поныне остаются В. Юркунас, Й. Кузминскис, А. Кучас, Д. Тарабильдене, П. Раудуве и другие известные мастера. Яркое, самобытное



383. И. Кузминскис. «Ой, летит, летит стая лебедей...». По мотивам литовских народных песен. 1963

развитие эта концепция получила в творчестве большой плеяды литовских графиков, относящихся в большинстве к тому поколению, которое творчески и профессионально сформировалось в 50-е годы.

Преобладающая техника в работах художников этого круга — выпуклая гравюра (высокая печать), главным образом линогравюра, а также ксилография, что в целом соответствует традиционным формам народного творчества, жемайтійского лубка. В тематике доминируют мотивы национального фольклора (литовские народные песни, сказки) и сюжеты из жизни литовской деревни, современному облику которой нередко придается несколько архаичная, патриархальная интерпретация. Наряду с черно-белой гравюрой весьма широкое распространение получает цвет, повышающий эмоциональность каждого листа, придающий ему

декоративную звучность, нарядность, своеобразную витражность. Вводится цвет различными способами: использованием нескольких досок, позволяющих создать цветную гравюру на дереве или цветную линогравюру, или акварельной раскраской готового отпечатка, что повышает ощущение оригинальности, неповторимости каждого графического листа. Не упущены литовскими художниками и декоративные возможности цветной монотипии, замечательными образцами которой могут служить сверкающий золотом и темной синевой сказочного мира лист «Аникшчай» (1961) Б. Жилите, а также некоторые композиции Б. Валантинайте-Йокубонене.

В русле этой тенденции, связанной с развитием традиций народного творчества в профессиональной графике, находится цикл гравюр И. Кузминскиса на темы



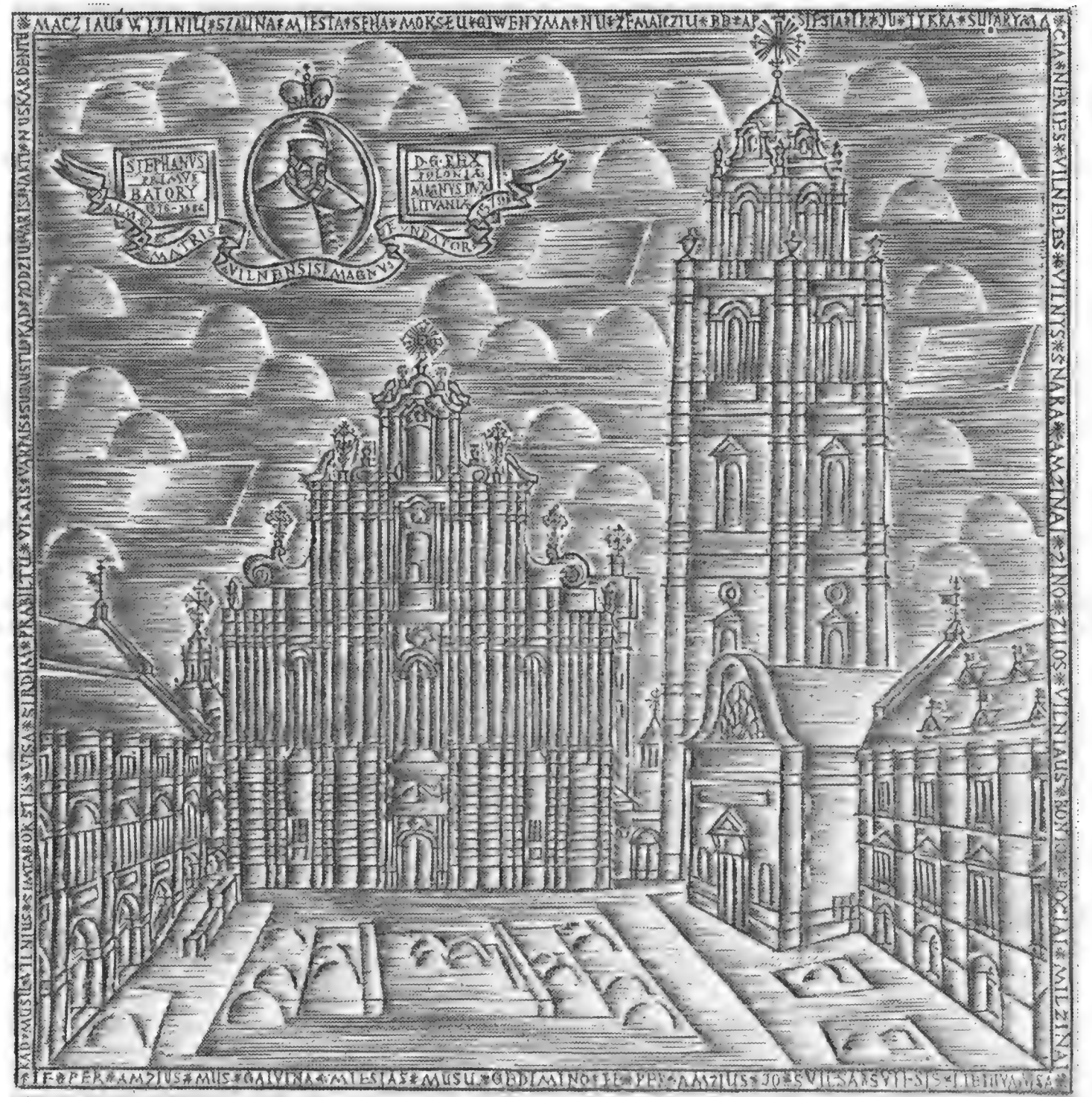
384. А. Макунайте. Плач Эгле. Из цикла «Сказки Ужа». 1962

литовских народных песен, над которым художник целеустремленно и последовательно работал в течение восемнадцати лет (1960—1977). За эти годы им созданы десятки листов в технике гравюры на дереве. Среди них «Ой, летит, летит стая лебедей...», «На том берегу озера три липы цвели», «Стоит явор у дороги». Композиции этих гравюр привлекают тонкой ритмической организацией, соответствующей протяжному песенному ладу. Многие листы со вкусом подкрашены. Лучший из них «Ой, летит, летит стая лебедей...» (1963, илл. 383). Алый, ярко пылающий фон, словно вобравший в себя тревожные отсветы военных пожаров и волшебную условность сказочных красных небес, густо темнеет вверху над стаей улетающих птиц. В цвете, в ритмичном строе изображений ощущение нарастающей тревоги: горит небо, улетают испуганные птицы; близко война, и девушки провожают в дорогу юного воина, украшают его боевого коня. Тщательно продумывая сюжетное решение гравюр на темы народных песен, Кузминскис предлагает разнообразные способы сближения старинной народной песни с современностью, не разрушая поэтической фольклорной стилистики. Выразительны гравюры «Всех господ и тиранов будем гнать в пекло» (1966) и «Ой, вы, кони, вы, кони стальные» (1975).

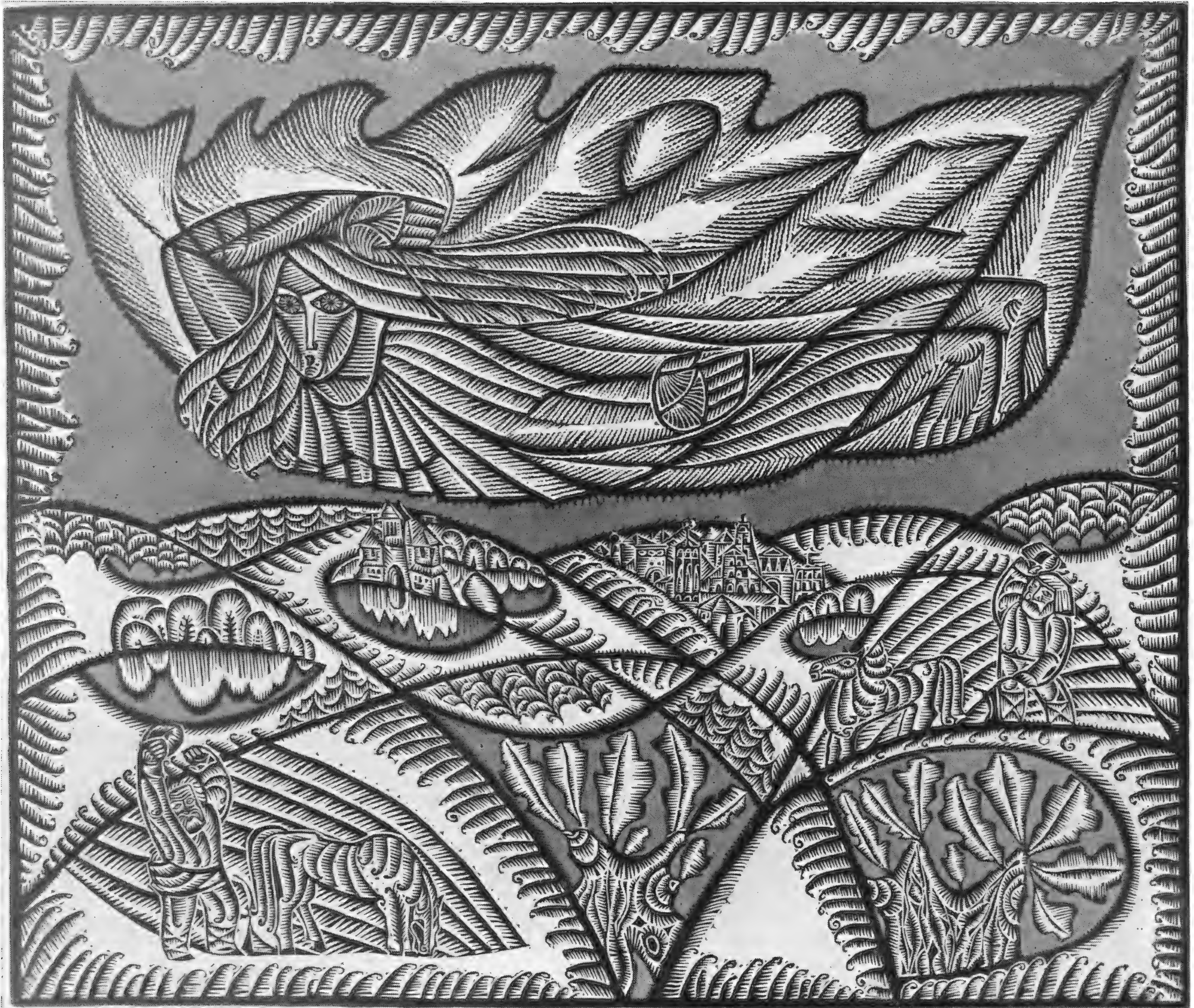
Выдающимся достижением литовской графики стал цикл гравюр на дереве А. Макунайте «Сказки Ужа»

(1961—1962, илл. 384). Интерпретация популярной литовской сказки об Эгле — королеве ужей приобрела в этих композициях возвышенно-драматический характер. Огромной экспрессией обладает здесь цвет — сложная симфония напряженных и гармонично взаимодействующих фиолетовых и синих, зеленых и сиреневых, алых и желтых цветов, причем колорит органично соответствует образному строю каждой гравюры. Так, в композиции «Невеста Ужа» — это звучный, мажорный, празднично сверкающий колорит, в свете которого объяснение в любви доброго, большеглазого Ужа и страх Эгле приобретают веселое звучание. Напротив, в близкой к трагическому финалу композиции «Клятва» сочетания темно-красных, темно-синих цветов приобретают зловещий, мрачный характер. Плотный черный контур, обрамляющий выделенные крупным планом фигуры, усиливает сходство этих гравюр с витражами. Цикл «Сказки Ужа» — одно из звеньев в цепи других работ художницы над графическим раскрытием поэзии и философской мудрости народных сказок, драматизма человеческих судеб, силы народных характеров. В ряду этих произведений графическая серия «Лен», иллюстрации к сказкам «Королева-лебедь» и «Озерник», драматический цикл черно-белых линогравюр-иллюстраций к «Балладе о Еве» Ю. Марцинкявичюса, триптих «Легенда моря».

Интересным образцом графической интерпретации фольклора, творческого развития традиций народного искусства в применении к задачам детской книжной иллюстрации является работа художника А. Степонавичюса — книга «Лягушка-королева» (1962, второй вариант издания — 1974). Уже на первом ее развороте взгляд зрителя привлекает светозарная мозаика синих,



385. Р. Гибавичюс. Университет. Двор П. Скарги. Из цикла «Вильнюс». 1967

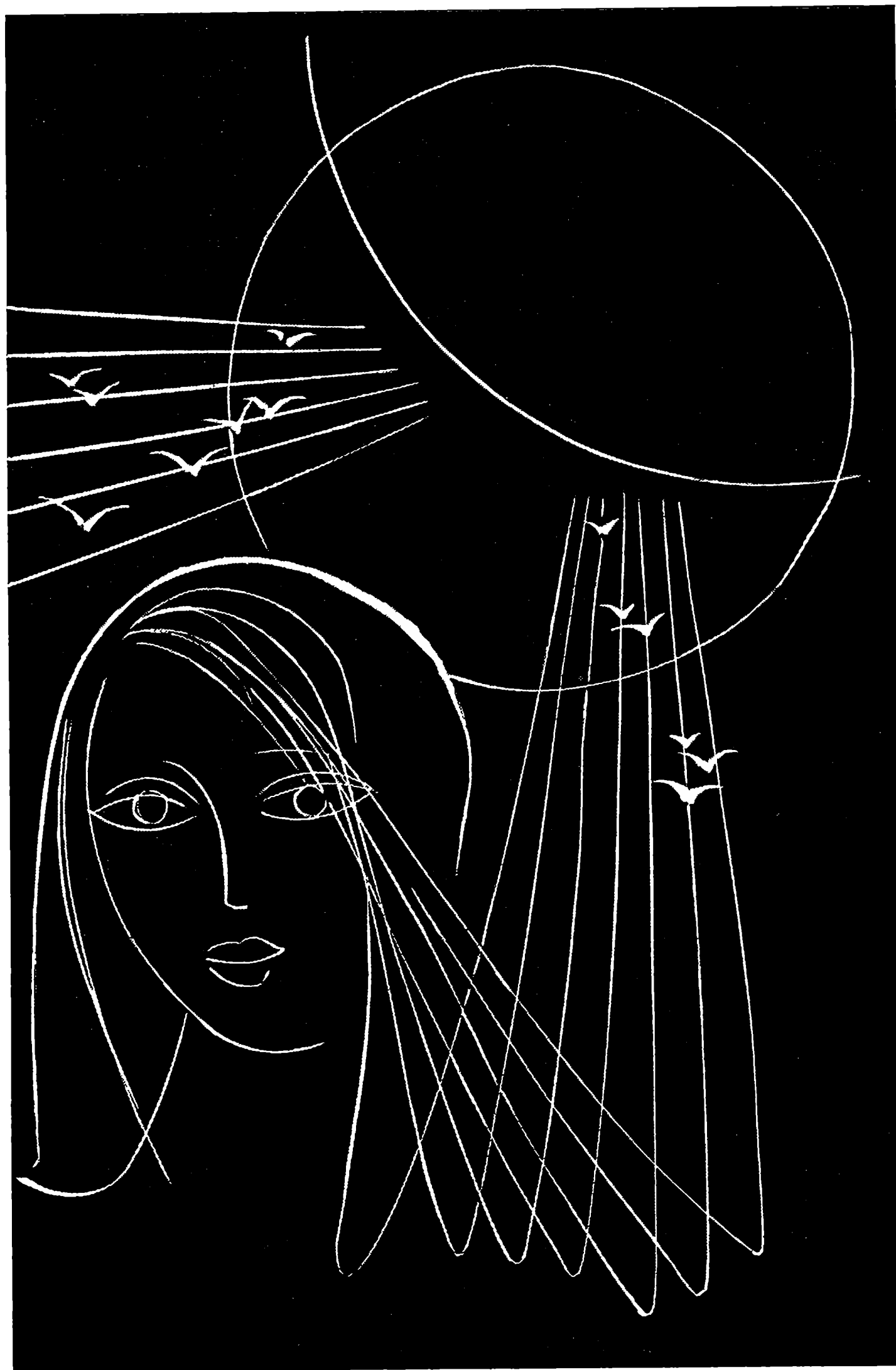


386. А. Скирутите. Эхо революции. Из цикла «Литовские поэты о революции». 1970

желтых, лиловых, красных, коричневых пятен, похожих на цветные стеклышки. Сияющий белый фон каждой страницы книги прекрасно оттеняет яркость цветных иллюстраций и контрастную четкость шрифта. Рисунок — всюду крупный и ясный, композиции свободны и не перегружены.

Своеобразием экспрессивного и легкого графического почерка, узорной декоративностью, ритмичностью построений отмечены работы А. Скирутите. Лучшие из них складываются в большие графические серии: «Янтарный край» (1962—1967), «Литовские поэты о революции» (1967—1970, илл. 386), «Край лесов и озер» (1975—1977). Тонкий лиризм свойствен таким выразительным листам из серии «Янтарный край», как

«Рождение рыбака», «Люблю», «С камбалой», «Неринга и Наглис». Плавность линейных ритмов, в которых как бы получают развитие темы нежности, любви, мелодии колыбельных, трудовых, игровых народных песен, хорошо согласована с симметричной уравновешенностью, декоративной цельностью каждой гравюры. Вся поверхность черно-белой гравюры активно проработана, тонко выявлены контрасты глубоких бархатно-черных, сияющих белоснежных пятен, мягкие серебристо-серые переходы между ними, образуемые легко заштрихованными, украшенными ажурным линейным орнаментом участками. В другие серии Скирутите все более охотно и любовно вводит цвет, мягко подкрашивающий, иллюминирующий линогра-



387. С. Красаускас. Иллюстрация к сборнику стихов «Человек» Э. Межелайтиса. 1961

вьюру. Тонкое очарование заключается в листах из серии «Край лесов и озер», разнообразно варьирующих пейзажные, сказочные, трудовые и бытовые мотивы.

Значительных успехов в сложении трудоемкой техники гравюры на дереве в жанре городского пейзажа достиг график А. Пакелюнас (цикл «Старый город Каунас», *илл.* 388).

С развития народных традиций в линогравюре и ксилографии, с особенно активной разработки орнаментальных мотивов начинал свой творческий путь в 60-х годах Р. Гибавичюс, иллюстрируя литовскую народную сказку «Ни черта не боюсь» (1964), создавая такие великолепные ритмичные композиции, как «Литовка» (1963). Выразительна плавная, мелодичная неторопливость движений девушки, представленной как бы в медленном танце. Красиво ее тонкое, с правильными чертами лицо. Интересен созданный в 1967 году цикл гравюр на меди Гибавичюса «Вильнюс» (*илл.* 385). В чертежной строгости ажурных композиций привлекают особенная легкость, пронизанность светом.

Орнаментальная система, в которой каждый раз сплетены архитектурные и природные мотивы, здесь оказывается значительно сложнее по сравнению с узорностью, основанной на источниках народного искусства, национальной геометрической орнаментики. Здесь эта система более субъективна, соотнесена с индивидуальным почерком художника, предлагаемой им формой эстетической интерпретации мотивов вильнюсской готики, Ренессанса, барокко и классицизма. Точки соприкосновения с этими историческими стилями прослеживаются не только в выборе объектов изображения, но и в стилистике гравюр, заставляющих вспомнить старую школу гравирования.

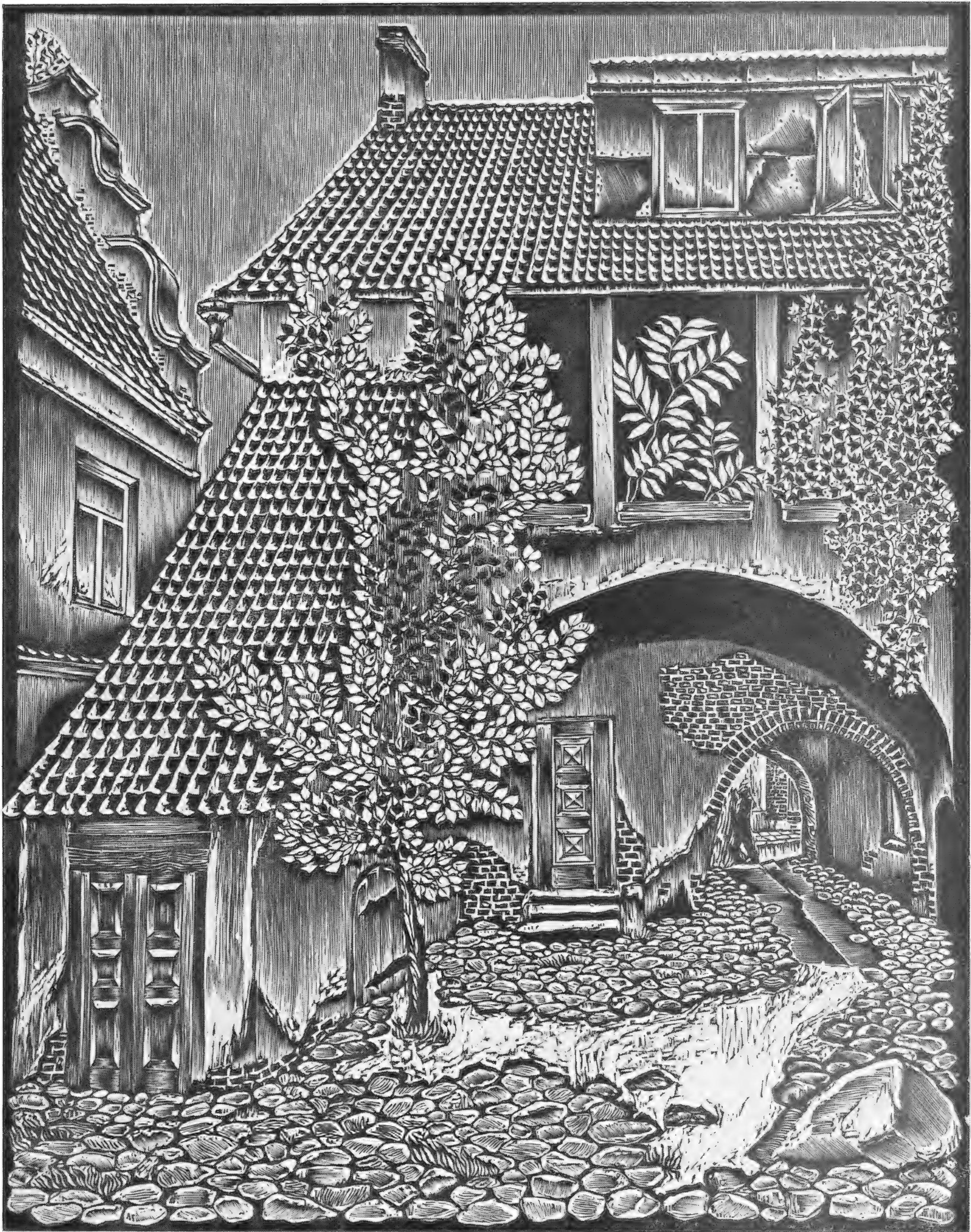
С поисками новизны (в технике, в приемах пластического отражения действительности, в выборе тех образцов художественного наследия, которые прежде не играли заметной роли в формировании творческого кредо мастеров литовской графики) связана другая тенденция, особенно бурно развивающаяся в творчестве молодых художников в 70-х годах.

Ведущим мастером этого направления был С. Красаускас, человек большого таланта, новатор, неустанно, динамично ищущий новых путей в искусстве.

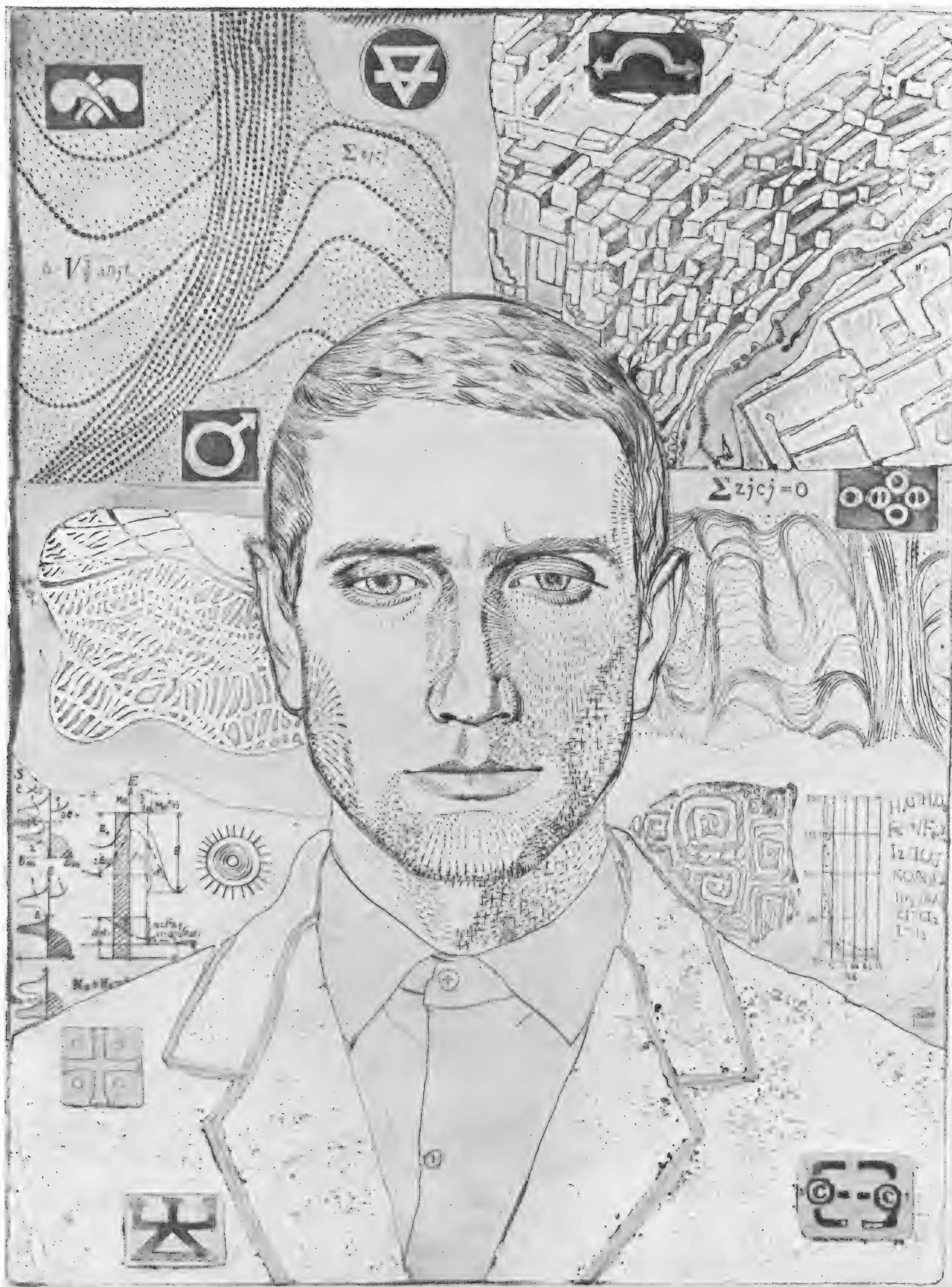
Высокий взлет его искусства определился в самом начале 60-х годов с появлением цикла иллюстраций к сборнику стихов Э. Межелайтиса «Человек» (*илл.* 387). Совершенствуя свой почерк в технике гравюры на дереве, Красаускас достигает изысканного изящества гибкой, упругой тончайшей белой линии на бархатно-черном фоне графического листа. Он богато варьирует метафорические приемы, выявляет своеобразную поэтику метаморфоз, превращений, разворачивающихся на глазах у зрителя, в результате которых солнечные лучи преобразуются в струны, бережно перебираемые рукой человека («До трепета натянута прямая, певучая и вечная струна»), ствол яблони превращается в тело прекрасной женщины, держащей яблоко на ладони, цветы становятся нотными знаками песни на тонких нитях волос девочки Дайны. Главной темой цикла «Человек» является «музыка сфер», стремление человека к полету. Значительными вехами в развитии литовской графики, прежде всего книжной, становятся иллюстрации Красаускаса к поэме Р. Рождественского «Реквием» (гравюры на дереве, 1961), к «Сонетам» В. Шекспира (автоцинокография, 1966), к философской поэме города Ю. Марцинкявичюса «Стена» (гравюры на дереве, 1968).

Государственную премию СССР 1976 года получает заверченный незадолго до смерти художника цикл из 36 гравюр «Вечно живые», посвященный памяти героев Великой Отечественной войны. Весь цикл задуман как большое четырехчастное произведение, построенное по принципу музыкальной сонаты (бурное, динамичное аллегро, спокойное, чуть замедленное и печальное анданте, напряженное скерцо и торжественный финал). Через все части цикла проходит единая поэтическая метафора, выраженная графически в образе воина, спящего вечным сном в черной глубине земли.

Постепенно сложился довольно большой круг мастеров литовской графики (преобладала среди них молодежь), которые решительно стремились расширить круг творчески освоенных традиций, по-новому «озвучить» в современной графике и стилистически интерпретировать самые различные пласты своего нацио-



388. А. Пакелюнас. Дворик. Из цикла «Старый город Каунас». 1969



389. Л. Пашкаускайте. Портрет химика Р. Шармайтиса. Из цикла «Молодые ученые». 1968



390. Л. Лагаускас. Гагарин — Колумб XX века. 1968

нального и интернационального художественного наследия, включая М.-К. Чюрлёниса и Эд. Вийральта, строгий классицизм и бурный модерн — югендштил начала XX века. Разнообразие, заостренность выражения различных творческих индивидуальностей проявились во всем: и в расширении тематического диапазона литовской графики, смело осваивающей самую сложную, самую актуальную — социальную, политическую, философскую — проблематику современности, и в обогащении палитры ее технических средств и материалов. Интенсивное развитие получила техника офорта, и прежде всего в творчестве таких мастеров, как Л. Пашкаускайте, Л. Лагаускас, Э. Юренас, Й. Лёлис, А. Клишявичене. С интересом обратились к литографии Л. Лагаускас, А. Начюлис, П. Репшис, М. Юкноте, В. Бейноравичене и другие.

Своеобразна графическая манера и поэтика художницы Л. Пашкаускайте. Излюбленной техникой ее эстампов и книжных иллюстраций является офорт, сухая игла. В графическом триптихе «Вильнюс» (1965) художница обращается к архитектурным мотивам, чтобы с их помощью выявить контрастное столкновение разных эпох, разных стилей, окаменевших в памятниках зодчества. Ее не смущает возможность смещения акцентов в реально существующей архитектуре города, изменения масштабных соотношений, поэтому эти пейзажи носят несколько фантастический характер. Большое внимание уделяет Пашкаускайте жанру графического портрета. Активную роль здесь играет сопоставление выделенного обычно крупным планом лица человека, его сосредоточенных, словно вопрошающих глаз с самыми неожиданными, взятыми в произ-



391. В. Каушинис. Пусть Родина расцветает садами. Плакат. 1960

вольных комбинациях предметами, заполняющими фон. В выборе этих предметов, разнообразных формул, знаков есть свой скрытый смысл, символическая многозначность. Так построены, например, «Портрет с мотыльками», автопортрет «Время и я», многие офорты из цикла «Молодые ученые» (илл. 389).

Мастером тонкого офорта и живописной литографии, художником высокого поэтического образного мышления проявил себя Л. Лагаускас. Его работы «Весна», «Лето», «Праздник», цикл «Веселые литовцы» (1969), «Гагарин — Колумб XX века» (илл. 390) отмечены ритмичностью композиций, ясностью рисунка, для которого характерны спокойная плавность овальных форм, мягко округляющихся линий, внутренней просветленностью образов.

Заметным усложнением художественного языка, обращением к новым разнообразным графическим приемам и техникам отмечается творчество некоторых художников, начинавших в русле «народной традиции», однако сильно изменившихся в 60-е годы. К ним отно-

сится В. Валуос, чья «Песнь о буреви́стнике» (1967) отмечена условностью и сложной ассоциативностью, а исполненный в смешанной технике цикл «1863 год» — острой экспрессивностью, а также В. Калинаускас, чьи гравюры по мотивам книги Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир» (1969) или исполненные в технике цинкографии иллюстрации к «Фаусту» И.-В. Гёте (1977) свидетельствуют о сложности метафорического мышления.

Оригинальный творческий подход к задачам книжной иллюстрации нашел П. Репшис. В его гравюрах 60-х годов (цикл «Эгле — королева ужей», иллюстрации к поэме С. Геды «Страздас», 1967) еще явно прослеживалась ориентация на традиции народного творчества. Сложнее становится его графический почерк, шире диапазон стилизованных поисков, свободнее полет фантазии в произведениях 70-х годов. Среди них и литографии, и офорты (иллюстрации к «Грустной сказке» И. Билюнаса, 1974), и рисунки тушью, декоративно вкомпонованные в текст («Сказка об Элените и Йонюкасе», 1971), напоминающие буквы и фантастические композиции «звериного стиля» средневековых рукописей.

К смелому эксперименту в образном раскрытии исторической и современной, литературной и жизненной темы в графике тяготеют молодые литовские художники 70-х годов.

В цветных литографиях «Праздник» и «Добровольцы» В. Бейноравичене находит оригинальные пути современного прочтения революционной истории Страны Советов, непосредственно обращаясь к арсеналу русской советской классики — к наследию А. Дейнеки, А. Самохвалова, Д. Моора. Интересны рисунки С. Кишонайте-Анжелене «По мотивам стихотворений Ольги Берггольц 1941 года», исполненные трепетной эмоциональностью, виртуозного изящества линий, прозрачной чистоты образного строя.

Графической манерой, вызывающей прямые ассоциации с рисунком мастеров Высокого Возрождения, отличаются офорты 70-х годов А. Клишявичене («Девочка с яблоком», «Портрет» и др.). Впечатляет в них образ юной героини, с радостным изумлением взвзирающей на окружающий мир. Теплый охристый тон подцвеченной бумаги повышает декоративную выразительность этих графических листов.

Оригинальная живописно-графическая интерпретация сказочной темы заключена в исполненных гуашью иллюстрациях М. Юкните к книге «Заснувший город» Э. Балёнене. Затейливые белые и желтые, золотисто-охристые наплывы цвета на темном фоне, выделяющие изображения солнца, месяца, озера, домика, где спит мальчик, и другие ювелирно отточенные детали отдельно напоминают стиль китайских лаковых миниатюр, японской графики, обогащая новыми веяниями литовское искусство.

При очевидных успехах и интенсивных творческих поисках в области станковой (печатной) и книжной графики в некоторых других жанрах и разновидностях графического искусства наблюдается неравномерность развития.

На протяжении 60-х — 70-х годов определенный прогресс заметен в творчестве мастеров литовской акварели, хотя очевидно, что потенциальные возможности этого своеобразного искусства еще полностью не вы-

явлены. Медленно расширяется в республике круг энтузиастов акварели. В основном это те же мастера, что стояли у истоков ее возрождения в 50-е годы, — И. Будрис, П. Стаускас, А. Савицкас, А. Петрулис, Л. Тулейкис, Ч. Контримас, К. Абрамовичюс.

Ярко выраженную индивидуальность сохраняет в своем творчестве один из ведущих акварелистов Литвы И. Будрис. Продолжая работу над большой серией «Жемайтский край», он создал в начале 70-х годов такие значительные листы, как «Порт», «Солнечная Меркине», «Новая Жемайтия». Каждый из них, крупный по форме и интенсивный по цвету, строится как самостоятельная картина, которой присущи эпический размах, монументальное обобщение образа природы и эмоциональная выразительность.

Еще большая близость между акварелью и станковой живописью ощутима в творчестве Л. Тулейкиса, который уделяет серьезное внимание композиционной стройности и цельности акварельного листа. Это особенно заметно в таких его работах 70-х годов, как «Осень», «Цветы в белой вазе», портрет «С цветами». Наиболее выразительны акварельные пейзажи Тулейкиса, например «Осень» с багрово-красными шарами листвы на деревьях и красными крышами построек деревенской усадьбы.

Заметные успехи в акварельном искусстве сделал Э. Урбонавичюс, работающий над индустриальной темой. Заводской жизни, труду рабочих посвящены его акварели 1971 года: «В мартеновском цехе», «Сталевар» и другие.

Мастера сатирической графики Литвы составляют довольно постоянный коллектив авторов республиканского журнала «Шлуота» («Метла»). Среди них А. Шекште, Ю. Буйвидас, А. Цвирка, Ю. Касчюнас, А. Казакаускас. Творческая активность карикатуристов постепенно возрастает. Каждый год 1 апреля в Вильнюсе устраиваются традиционные выставки сатирической графики, привлекающие общественное внимание. Большую работу по их организации проводит и постоянно в них участвует художник Й. Варнас.

Сравнительно больше новшеств в литовской пром-графике, связанной с художественным конструированием. Из различных форм «малой графики» плодотворно развивается экслибрис, тесно связанный с жизнью, с бытом людей, с культурой и потребностями любителей книг, коллекционеров. С успехом проходят в Литве выставки-ярмарки экслибрисов.

Довольно сложна эволюция искусства плаката. Его стремительный подъем в конце 50-х годов, когда во всесоюзном масштабе уже стали известны имена В. Каушиниса, Ю. Галкуса, имел непосредственное продолжение в последующие годы, годы зрелости этих мастеров, расцвета их творческих сил. Лаконизм, броскость, четкость выражения мысли, глубина символических обобщений, отточенность остроумных решений, цветовая экспрессия и эмоциональность нашли преломление в плакатах 60-х годов В. Каушиниса («Пусть Родина расцветает садами», илл. 391; «Имеешь глаза, но не видишь действительности», «Знаешь ли ты, где играет твой ребенок?»), Ю. Галкуса («Охраняйте памятники культуры!», илл. 392; «Люди, будьте бдительны!»). Забота художников об оригинальной форме, нередко созданной на основе интерпретации традиций литовского народного лубка, орнаментики декоратив-

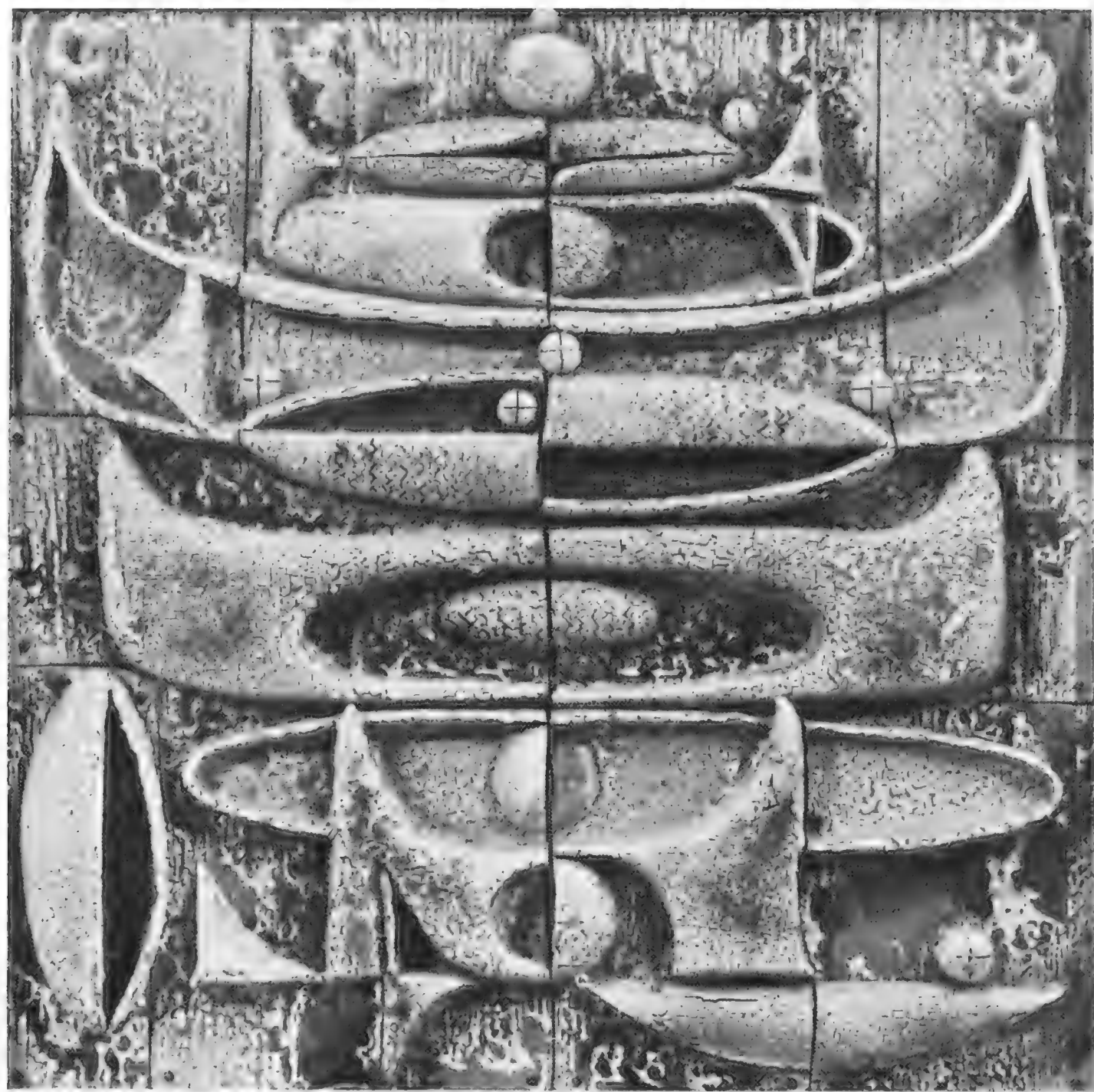


392. Ю. Галкус. Охраняйте памятники культуры! Плакат. 1965

но-прикладного искусства, была неотделима от гражданского пафоса их искусства.

Однако в этом плодотворном развитии наметилось некоторое торможение в конце 60-х — в 70-х годах. Меньше стало интересных художественных решений в области политического, агитационного плаката. Центр внимания плакатистов переместился к рекламному плакату, что вызвало невыгодную диспропорцию между жанрами внутри плакатного искусства. Недостатки обнаружились и с другой стороны — в засилье формальных приемов, в озабоченности художников чисто внешним изяществом плакатного листа, в увлечении оптическими эффектами, шрифтовым декором, фактурным разнообразием, игрой линий, пятен, абстрактно-геометрических форм в ущерб реалистической образной выразительности, глубине идейного содержания.

Значительный подъем переживает в 60-х — 70-х годах литовское декоративно-прикладное искусство. Можно говорить о комплексном развитии всего декора-



393. А. Личкуте Декоративное панно-барельеф «Мечта». 1973

тивно-прикладного искусства республики как могучего фактора преобразования быта, художественного оформления интерьера, эстетического воспитания советских людей. Мастера декоративно-прикладного искусства Литвы работают в тесном контакте с архитекторами, дизайнерами, специалистами в области технической эстетики, инженерами-конструкторами, монументалистами. Причем при всей дифференцированной специализации, которая в области декоративного искусства подчеркнута различием технологии обработки несхожих материалов, это искусство все же развивается как единая по своим творческим проблемам, целям, способам организации окружающей среды художественная культура. Все, что создается, прежде всего осмысливается в категориях синтеза, взаимодействия с другими изделиями в определенном ансамбле, будь то общественный интерьер, сад или парк (именно в садово-парковых ансамблях прекрасно зазвучала декоративная керамика литовских мастеров, например композиции Ю. Адомониса в парке «Дайнава» в Друскининкай, композиции Л. Шулгайте в парке Дружбы в Ульяновске), уголок выставочной, музейной экспозиции или своего рода микроансамбль, например современный костюм, в создание которого вложен труд конструктора-модельера, художника по тканям, мастера ювелирного искусства, сценографа и других специалистов.

Комплексное развитие декоративно-прикладного искусства Литвы не исключает, разумеется, специфических профессиональных проблем, по-своему возникающих и по-своему решаемых в каждом виде искусства.

Литовская керамика вышла на всесоюзную художественную арену 60-х годов во всеоружии тех традиций, которые сложились в этой национальной школе в прошлые годы. Разные, но довольно сближенные между собой грани сильной, цельной школы литовской ке-

рамики успешно воплощали в своем творчестве 60-х — 70-х годов Л. Стролис, Й. Микенас, В. Микнявичюс, Т. Микнявичене, А. Лауцюс, А. Личкуте, Ю. Адомонис, Л. Шулгайте, Ю. Вишняускаене, М. Банкаускайте, Й. Окулич-Казаринайте и другие известные мастера.

Для литовской керамики 60-х годов характерны любовь к крупным формам, тенденция к увеличению масштаба изделий. Декоративное блюдо создавалось обычно для стены, ваза — для пола, причем в некоторых изделиях чувствовалась нарочитая грубоватость, стилизация под архаику, аскетичность декора. В 70-х годах появилась своеобразная реакция на прежнюю моду. Выше стали цениться изящество рисунка, неожиданная хрупкость какой-либо детали, активность цветового пятна, заиграли цвета, прежде литовской керамике не очень свойственные, например белый или ярко-алый.

Показательна в этом отношении эволюция творчества А. Личкуте (илл. 393). Среди ее изделий середины 60-х годов преобладали крупные, массивные вазы спокойных, плавных, строгих очертаний темного цвета. Со временем все более усиливался интерес художницы к пластическому началу, к синтезу абстрактной геометрической формы с изобразительным мотивом, к оригинальной композиции, включающей и неожиданные ажурные просветы («Башни», 1971), и заостренность силуэтов, прежде в керамическом искусстве не принятую. В комплекте керамических ваз для интерьера 1973 года она ввела сильный цветовой удар яркого красного цвета, сверкающего, как зернышко, в матовом шаре каждой вазы. Смело применила художница ажурную керамику на матовых глазурях для такой формы, как «Лампа» (1973). С большим разнообразием обыгрываются Личкуте фигурные, изобразительные мотивы, например зеленые шары с птичками в нарядной мажорной композиции «Весна» (1974).

Ряды мастеров литовской керамики активно пополняются молодыми художниками, выпускниками 70-х годов. В их лучших работах — очарование спокойных, неярких матовых тонов шамота и терракоты, лаконичность, экономность форм и фантастичность, оригинальность конструкций. Пластичность и цельность формы отличают работы Р. Наравене — «Декоративные вазочки» (1977), небольшие, напоминающие по форме жули, привлекающие гладкой фактурой и разнообразной (молочно-белой, гранатово-красной, малахитово-зеленой) окраской.

Наряду с большими достижениями в литовской керамике к концу 70-х годов выявились и некоторые негативные моменты: излишняя вычурность некоторых произведений, абсолютная утрата функциональности, изначально свойственной таким изделиям, как ваза, чаша, блюдо. Все чаще появляются своеобразные гибридные формы, которым еще далеко до скульптуры, ибо их образное содержание сведено к минимуму зрительных ассоциаций с явлениями природы (гнезда, муравьи, камешки), и которые уже совершенно лишены традиционного назначения и даже внешнего вида сосудов. Необходимость более целенаправленных поисков в искусстве керамики, соблюдения чувства меры, заботы о функциональном назначении предмета, ясности в вопросе о том, с какой целью ставится конструктивный, фактурный или колористический эксперимент, глубоко осознается литовскими мастерами.

Успешно и плодотворно развивается в 60-х — 70-х годах литовский художественный текстиль в народных традициях (илл. 398), искусство ковроделия, гобелена.

Главой школы литовского гобелена является Ю. Бальчиконис, руководивший с 1961 года кафедрой текстиля Художественного института Литовской ССР и много сил отдавший воспитанию молодой смены мастеров этого искусства. Многогранное творчество Бальчикониса охватывает практически все технические разновидности ковроделия, развитые в Литве. В начале 60-х годов от работы в традиционной технике над ковром с коротким ворсом он перешел к работе в технике «рюйу» и создал ряд богатых своей живописной, декоративной выразительностью ковров с фактурой из длинных шерстяных нитей (например, «Мир», 1961). Одновременно Бальчиконис начал работу по освоению новой для Литвы техники батика и стал основоположником этого искусства своеобразной текстильной фрески, достигнув с годами виртуозного совершенства при самых скромных затратах на материал (полотно, воск, анилиновые и натуральные краски), раскрыв богатейшие декоративные эффекты, широкие цветовые возможности батика и создав в этой технике ковры глубокой идейной и эмоциональной содержательности. К числу лучших работ этого круга относится панно «Сутартине» (1968). В его образном строе как бы оживают бессмертная готика, высокая торжественность старинных хоралов. Привлекают четкий, ясный, выразительный рисунок, выделяющий силуэты фигур женщин, поющих в хоре, ритмичная слаженность всей композиции и гармония красок — строгие сочетания красного, белого, коричневого на сером фоне, покрытом тончайшим узором, паутинкой трещинок-нитей.

С конца 60-х годов основное внимание Бальчикониса переключилось на гобелены. Творческое освоение заново возрожденной в XX веке техники классического гобелена позволило художнику расширить в современном ковре диапазон образных решений, выявить новые декоративные качества в фактуре и колорите, при этом значительно разнообразить круг материалов, используя различную пряжу — шерстяную, льняную, джутовую, синтетическую. Наиболее значительные, монументальные гобелены Бальчикониса выполнены способом ручного ткачества из чистой шерсти. Большинство этих работ носит строгий плоскостный характер. Однако интересен и опыт работы художника в так называемом «пространственном текстиле». Богатство и разнообразие фактуры отличает замечательный гобелен Бальчикониса «Осень» из серии «Времена года» (1975—1977, илл. 394). Эта фактура включает и пушистую нежность длинного ворса, и тугую плотность гирлянд из круто сплетенных нитей, напоминающих о сочных плодах щедрой осени. Выразительны торжественный строй симметричной композиции гобелена и основанная на сочетаниях красных, золотистых, бордовых, коричневых тонов колористическая гамма.

Бальчиконис увлечен перспективами развития современного гобелена как искусства не только декоративного назначения, но большой образной глубины, тематической масштабности и эмоциональной силы, и ему многое удалось сделать в этом направлении. Он создал ряд гобеленов, философски и эмоционально трактующих актуальные проблемы, связанные с историей, революцией, современной жизнью страны, с при-



394. Ю. Бальчиконис. Гобелен «Осень». 1975—1977

родой и отношением к ней человека, с богатейшим культурным наследием народа. В русле развития такого тематического гобелена находятся его композиции 70-х годов: «Весна поэзии», «Песни янтарного края», «Лунная соната», «Галактика».

Немало интересных творческих находок и в творчестве других мастеров литовского гобелена. В гобеленах З. Калпоковайте-Вогелене «За власть Советов», «На страже мира», «Юбилейный» ощутима приподнятая величавая торжественность образного строя. Пейзажные мотивы органично объединены с фольклорными, современными сюжетами, национальной орнаментикой, советской эмблематикой. Так, в гобелене «Земля цветет» (1971) стилизованные изображения цветов, листьев, бабочек предстают как бы сплетенными в единое весеннее кружево, ласкающее глаз изысканной сиренево-розовой гаммой. Д. Кветкявичюте ищет в гобеленах форму выражения стремлений человека глубже познать окружающий мир, проникнуть в тайны природы. Богатые вариации сказочных мотивов нашли преломление в ее гобелене «Морское дно» (1971). Напряженны по ритмам, интенсивны по краскам гобелены



395. К. Моркунас. Пирчюпис. 1961

М. Шважене. В композиции «Растительные мотивы» (1970) она достигает почти витражной светозарности в сочетаниях лазурно-сапфировой синевы, черного, желтого и белого цветов. Плодотворно работают в искусстве гобелена и художественного текстиля Б. Валантинайте — Йокубонене, М. Бабенскене, Г. Размене, С. Гедримене и другие художницы.

Среди других видов литовского декоративно-прикладного искусства выделяется ювелирное творчество. Главное внимание его мастеров обращено на янтарь. Янтарным украшениям, создаваемым такими художниками высокой профессиональной культуры, как Ф. Даукантас, К. Симанонис, Л. Шулгайте, обязан современный литовский янтарь своей международной славой. Возродившийся на рубеже 50-х — 60-х годов интерес к естественной красоте янтаря заставил литовских художников быть более чуткими к различным

природным формам, структурным особенностям, цветовой палитре камней, прозрачных и матовых, светлых, желто-белых и темных, почти коричневых, чистых и обладающих интереснейшими включениями-инклюзиями.

Некоторое оживление наметилось в 70-х годах в области художественной обработки кожи. Появились специалисты этого искусства, в большинстве молодые мастера, в свое время специально направленные на учебу в Таллин в Художественный институт Эстонской ССР для освоения богатого опыта братской республики. Активно начали работать Э. Йовайша, Р. Купчюнайте, С. Янчюкас, Р. Дуда и другие молодые специалисты. Характерно, что они не ограничивают свои задачи созданием камерных изделий (обложек, альбомов и т. п.), которые долго считались основной продукцией художников, занятых обработкой кожи. Свое искусство они стремятся внедрить в общественные интерьеры, придав ему тем самым не только декоративно-прикладной, но и монументально-декоративный характер. На этом пути уже есть удачный опыт — украшение художником Э. Йовайша декоративными кожаными панно интерьера кафе «Лакштингалас» в Палемонасе (1974).

Тончайшие взаимосвязи между декоративно-прикладным и монументально-декоративным искусством Литвы прослеживаются в области оформления интерьеров, которому в республике по традиции, установившейся с того времени, когда появилась первая ласточка этого нового искусства — кафе «Неринга» в Вильнюсе, придается исключительно большое значение. Масштаб работ при этом очень расширился. Только в 1975 году, например, вильнюсский комбинат «Дайле» силами своих художников оформил около 150 значительных объектов. Стремительно расширилась география распространения этого искусства по всем городам и районам республики. Сложнее и теснее стало творческое содружество различных специалистов, обеспечивающих высокий художественный уровень оформления интерьера. Обычным стало содружество художников-прикладников с архитекторами, живописцами, графиками. К числу таких примеров можно отнести прекрасные стенные росписи Р. Гибавичюса в здании Вильнюсского университета (1970) на темы античной мифологии (девять муз), тонко стилизованные под греческую чернофигурную вазопись, красочные росписи на сюжеты сказок А. Степонавичюса и Б. Жилите в интерьерах детского санатория в Валкининкае, фреска-сграффито в 24-й средней школе Вильнюса художников Р. Далинкавичюса и Н. Далинкавичене.

Все разновидности монументально-декоративной живописи (мозаика, фреска, сграффито), все технические способы декора стен (чеканка, резьба по дереву и др.) получают звучание в конкретных ансамблях. Но при всем этом разнообразии есть в литовском монументально-декоративном искусстве одна область, значение которой трудно переоценить. Это искусство литовского витража. Ведущими его мастерами на данном этапе становятся А. Стошкус и К. Моркунас.

Стошкусу принадлежит один из лучших витражей нашего времени «Мать-Земля» (1961). Сочетание крупных сколотых золотистых, синих и зеленых стекол, через которые прорываются потоки света, на фоне почти черного пластического цемента обладает исключительным декоративным очарованием. Образ величественно-



396. К. Шатунас. Пространственный витраж во Дворце бракосочетания. 1974. Вильнюс



397. Б. Бружас. Витраж в больнице «Красный крест». 1974. Вильнюс

спокойной, прекрасной женщины, на коленях которой играет ребенок, обретает философскую глубину и значительность. Прекрасно найдены густой красный тон стекла для лица, рук женщины и золотисто-зеленый цвет платья, как бы символизирующие краски согретой солнцем, горячей, плодородной земли, тонко подобраны светлые фиолетовые и голубые стекла для изображения неба, стихии, окружающей Землю. Дальнейшее развитие гуманистические идеалы Стошкус обрели в его витражной композиции, установленной в Музее В. И. Ленина в Ульяновске (1970). В образах борцов — крестьян и рабочих под красными знаменами — художник раскрыл сплоченную революционную силу народа. В центре выделен символический образ Матери-Родины. Сверкающие оранжево-красные и фиолетово-красные блоки стекла составляют основной

акцент красочной композиции. К 1975 году относится завершение работы Стошкуса над витражом «Балтика», установленном на Клайпедском комбинате древесных материалов. В огромное окно, занимающее одну из стен просторного здания, вкомпонована многофигурная витражная композиция. Светлые фигуры из прозрачного стекла, летящие чайки на фоне фиолетовых, синих, изумрудных морских волн создают образ романтический и просветленный. Декоративные витражи Стошкуса в павильоне лечебного бассейна в Кисловодске (1975) раскрывают тему сверкающей красоты стихии — воздуха, солнца, воды.

Этапное значение в истории советского монументального искусства имеет витраж К. Моркунаса «Пирчюпис» (1961, *илл. 395*) с его глубоким драматизмом образов, полных печали и отчаяния, мужества и грозного гнева, с пылающими красками синевы и пурпура, золота и зелени, с кричащими ударами белого цвета (языки пламени, седина старика и огромные белки застывших расширенных глаз). Витражи из толстого рельефного стекла выполняют утилитарную функцию в архитектуре — являются стеной. Дневной свет, преломляясь в стеклах, заполняет интерьер, отражаясь от черной поверхности пола из шлифованного гранита. Тема этих витражей — героика Советской Армии — получила яркое, образное, символическое раскрытие. В 1976 году Моркунас завершает витраж в бювете санатория «Эгле» в Друскининкае. Могучие, атлетического сложения мужские и женские фигуры парят на фоне синих, вспыхивающих красноватыми бликами стеклоблоков, вызывающих ассоциации с космическим пространством, морской стихией. В этих композициях остро передана стремительная энергия полета.

У Моркунаса и Стошкуса сильный акцент делается на скульптурном начале витражей: обыгрывается форма крупных стеклоблоков, фактура их поверхности, выпуклая рельефность, что создает экспрессию, разнообразие светопреломления. Этой экспрессии способствует также широкий диапазон цветовой гаммы.

С. Казимерайтис в 1973 году сделал витражи для посольства СССР в Гвинее, в 1977 — для исполкома г. Калининграда. Язык обобщенных символов и аллегорий использовал художник для выражения идей социализма, активно ввел в композиции советскую эмблематику. Однако порою выразительности этих композиций мешают некоторая плакатность и схематичность.

Из более молодых художников 70-х годов в витраже активно работают К. Шатунас, Б. Бружас, Г. Багинскене.

Молодые художники-витражисты чаще обращаются к технике паяного витража из плоского, листового стекла. Такие витражи обладают более широкими возможностями применения в архитектуре, их технология проще, материалы доступнее.

Шатунас оформил витражами Вильнюсский инженерно-строительный институт (1970), Дом культуры совхоза в Юкнайчье (1975), вильнюсский Дворец бракосочетания (1974) и алитусский Дворец спорта (1977). В его творчестве преобладают чисто декоративные мотивы, витражи органично связаны с архитектурой. Так, в Юкнайчье в фойе большого зала для собраний витражи служат источником дневного света, стекло не затемняет интерьера, являясь одновременно



398. Декоративные пояса. 1960-е—1970-е гг.



399. В. Чеканаускас, В. Бредикис и другие. Жилой район Лаздинай. 1967—1973. Вильнюс

менно своего рода декоративной шторой. Цветная гамма строится на гармонии молочно-белых и светло-палевых тонов стекла с добавлением фиолетового и всплеск красного цветов. Выразительна сложная игра волнообразных линий свинцовых швов. Во Дворце бракосочетания установлены два витража для окон и один пространственный витраж (архитектор Г. Баравикас). Особенно выразителен и интересен в этом ансамбле пространственный витраж — его пластическая форма. Хрупкость дутого хрустального стекла, игра светотени создают впечатление тающей в пространстве витражной скульптуры. Образ этого хрустального родника воспринимается как символ и кульминация радости (илл. 396).

У Б. Бружаса чаще встречаются сюжетно-тематические витражи. Интересен цикл витражей для вильнюсской больницы «Красный крест» (1974, илл. 397), отражающий историю медицины. В композицию органично вплетаются ленты с латинскими надписями. Коло-

рит этих работ сдержанный, светлое прозрачное стекло позволяет оттенить графическую выразительность тонко прорисованных деталей. Бружас создал также витражи для Этнографического музея в Ниде (1975) и для Музея миниатюр в Юодкрante (1977). Оба музея расположены в старых неоготических костелах. В Ниде витражи вкомпонованы в абсиду. Фон соткан из мелких ромбических кусочков ярко-желтого и пронзительно-алого цветов. В этот фон включены изображения рыбацких баркасов, крыш с деревянными коньками причудливой резьбы, драконов и других мифологических персонажей. В Юодкрante уже представлены не только элементы пейзажа, но и фигуры, символизирующие историю клайпедского края. Доминантой в ряду этих фигур является образ просветителя Л. Резы. Витражи придают всему интерьеру музея ликующую нарядность.

Литовское монументально-декоративное искусство с каждым годом все полнее и активнее участвует в ре-



400. Н. Бачюте. Театр оперы и балета. 1974. Вильнюс

шении благородных задач эстетизации окружающей среды, внедрения в жизнь художественного начала, способного украсить быт, облагородить труд, обогатить духовный мир человека.

Процесс урбанизации происходил в Литве значительно быстрее, чем было предусмотрено генеральными планами, разработанными в конце 40-х — начале 50-х годов, и уже к началу 60-х годов они в значительной степени устарели. Новые генеральные планы разрабатывались на срок до 1980 года. Эту ответственную и большую работу вели архитекторы-градостроители В. Бальчюнас, Ю. Ванагас, Ю. Вашкявичюс, К. Бучас, И. Дауётайте, В. Микучанис, К. Шешельгис, В. Шлижис, П. Янулис и другие.

Период 60-х — 70-х годов характеризуется становлением нового направления архитектуры Советской Литвы. В это время окончательно сформировались проек-

ные организации, в них влилась способная творческая молодежь, литовские архитекторы быстро оценили возможности строительной индустрии.

Опыт нескольких лет массового жилищного строительства показал, что ни один жанр архитектуры не имеет такого влияния на облик городов, как жилая застройка, которая формирует большие территории, и от нее во многом зависят общий вид и образ архитектуры города. Несмотря на отдельные удачные фрагменты, в целом архитектура новых жилых комплексов вызвала неудовлетворенность. Многократное повторение одних и тех же пятиэтажных домов, различающихся лишь по длине, производило впечатление безликости и монотонности. Вследствие жесткой политики внедрения типовых проектов жилые дома строились без учета масштаба и характера города, что вело к утрате индивидуальных черт городов, размещение же пятиэтажных домов в малых городах среди одноэтажной застройки было явной ошибкой.



401. А. и В. Насвитис. Интерьер операционного зала Центрального почтамта. 1969. Вильнюс

Совершенствуя типовые проекты, применяя взамен плотной периметральной новую — пространственную — организацию застройки, используя и активно включая природную среду в композицию жилых массивов, архитекторы добились значительных успехов.

Застройка первых крупных кварталов по проспекту Красной Армии в Вильнюсе (архитекторы Л. Бурнейкене и Б. Касперавичене) была положительно оценена на всесоюзном конкурсе 1964 года. В это же время на правом берегу реки Нерис велась застройка жилого района Жирмунай. Несмотря на ограниченное число типовых проектов, композиция застройки проста и учитывает природные условия района. Строго сгруппированные жилые дома, удачно размещенные детские учреждения, школы, здания культурно-бытового назначения образуют общественно-торговый центр. Силуэт застройки, высокий берег и сама река Нерис объединены зелеными насаждениями. В целом этот жилой комплекс был признан лучшим для того времени в стране, а коллектив авторов (архитекторы Б. Касперавичене, Б. Круминис и строители домостроительного комбината) был отмечен Государственной премией СССР.

Творческие поиски велись и в других городах республики. В Клайпеде в 1962—1968 годах по проекту архитектора К. Баленаса построен жилой район Балтия, где ограниченные технические средства и ровный рельеф местности компенсировались мастерством автора, простыми средствами достигшего выразительной композиции. В Каунасе выделяется интересной архитектурой, хорошо связанной с природой, жилой район Калнечю (архитекторы А. Степонавичюс и С. Лукошюс). В Шяуляе удачны жилые массивы Лиепорю и Дайну (архитектор А. Куоса) и другие.

Наиболее ярким примером градостроительного мастерства является жилой район Лаздинай в Вильнюсе (илл. 399). Авторы проекта архитекторы В. Чеканаускас и В. Бредикис поставили задачу сохранить и использовать в композиции сложные и живописные природные данные района. В условиях жесткой технологии индустриального строительства и ограниченного количества типовых проектов, а также экономических требований достичь задуманного было непросто. И только упорный творческий труд привел к удачному синтезу сложных природных элементов ландшафта и архитектуры. Четко и ясно отделены потоки транспорта от пешеходов. Городская магистраль — проспект Космонавтов, проходящая в углублении существующего рельефа с развязками на разных уровнях, соединяет Лаздинай с другими районами города. Все четыре микрорайона обслуживаются с кольцевой трассы — улицы Архитекторов, которая плавными кривыми спусками и подъемами органично вписана в рельеф местности. Сеть улиц дополняет система пешеходных аллей и дорожек, являющихся также местом отдыха людей.

В формировании внутреннего пространства благодаря творческому использованию природных ситуаций нет скучно повторяющихся групп домов, закрытые пространства дворов соразмерны масштабу человека.

Каждый общественно-торговый центр решен по индивидуальным проектам, исходя из условий окружающей среды, в их композицию введены монументально-декоративная пластика (скульпторы К. Валайтис и Г. Каралюс) и искусственные бассейны, бережно сохранены деревья.

Детские учреждения вынесены из жилых групп и приближены к зеленым насаждениям. Из четырех новых школ выделяется построенная по проекту архитектора Ч. Мазураса. Исходя из условий сложного рельефа, автор создал оригинальное многообъемное террасообразное здание. Интересны и его разнообразные интерьеры.

В 1974 году В. Чеканаускасу (руководитель работы), В. Бредикису, Г. Валюшкису, В. Бальчюнасу, А. Клейнотасу и П. Шилейке была присуждена Ленинская премия. Это первый в стране жилой район, получивший столь высокую оценку.

В построенном по соседству с Лаздинаем в 1971—1975 годах жилым районе Каролинишкес (архитектор К. Баленас) достигнуто удачное чередование закрытых и открытых пространств благодаря введению соединительной блок-секции.

Если в крупных городах архитекторы республики добились определенных успехов, то застройка малых городов сильно отставала. Только с 1970 года в них начались поиски индивидуальных решений, и в ряде городов уже стали видны первые положительные результаты. Построенные по индивидуальным проектам жилые дома в Неринге по архитектуре, характеру и масштабу хорошо увязаны с уникальным ландшафтом. Оригинальны комплексы жилых домов в Паланге, Друскининкае, Скуодасе. Однако наиболее распространенной и значительной по своим объемам в малых городах и пригородах больших городов была усадебная застройка одноэтажными или двухэтажными жилыми домами со стенами из кирпича и традиционными крышами, с хорошо благоустроенными участками.



402. Г. Баравикас. Дворец бракосочетания. 1975. Вильнюс

Проблемы современного зодчества и сохранения индивидуальных черт городов неразрывно связаны с научным и художественным освоением архитектурного наследия. Реставрированные замки в Вильнюсе, Каунасе, Тракае стали музеями исторического профиля. Были подготовлены проекты реконструкции старых городов: Вильнюса, Каунаса, Клайпеды, Кедайняя, Тракая и других. К концу 60-х годов началась реставрация интерьеров с художественным декором. Большинство реставрированных костелов превращено в концертные, выставочные, музейные залы. Здания монастырей используются как общежития, туристические гостиницы и т. п. Первые этажи и подвалы исторических зданий приспособлены для магазинов, ресторанов, кафе, баров. Жилые здания, являющиеся в большей своей части памятниками архитектуры, особенно в старых городах Литвы, используются для жилья, обеспеченного всеми современными удобствами.

В 1972 году завершена комплексная регенерация одного из кварталов старого Вильнюса (улица М. Анто-

кольского)⁴⁰. Среди других памятников и комплексов, в которых проведены значительные реставрационные работы, следует отметить каунасскую ратушу (Дворец бракосочетания), дом «Пяркуно» в Каунасе (музей), бывший костел св. Ионо, комплекс университета, дворец Вяркяй (институт Академии наук Литовской ССР), кафедральный собор (ныне картинная галерея и концертный зал), бывший дом губернатора (ныне Дворец работников искусств) в Вильнюсе и др. Для сохранения памятников народного зодчества (в большинстве своем деревянных, разбросанных по всей республике) наиболее характерные из них перенесены в Румшишкес под Каунасом, где в 1974 году начал функционировать Музей народного быта Литовской ССР под открытым небом. Большой вклад в дело охраны и реставрации памятников внесли архитекторы С. Абрамускас, Э. Будрейка, Й. Глямжа, Д. Заряцкене, Р. Каминаскас, С. Ласавицкас, С. Микулёнис, А. Мишкинис, А. Пилипайтис, Э. Пурлис, Ж. Симонавичюс, К. Шешельгис, В. Юркштас, Р. Яловецкас и другие.



403. Г. Тишкус. Здание горсовета. 1976. Нида

Одной из важнейших сфер деятельности архитекторов было проектирование общественных центров городов. Органически развивались исторически сложившиеся ансамбли. Для крупных и растущих городов разработаны проекты реконструкции и застройки общественных центров. В 1964 году был составлен проект центра столицы (архитекторы А. Насвитис и В. Чеканаускас), в котором предусмотрена застройка правобережной части города. Композиционной осью сохраняется живописное русло реки Нерис. На правом берегу построен спортивный комплекс, который дополнился новым Дворцом спорта (архитекторы Э. Хломаускас, И. Крюкялис, З. Ляндзбергис, инженеры Г. Карвялис, С. Коварская). Интересен зал универсального использования, на высоком уровне выполнены интерьеры, оригинально вантовое перекрытие широкой спортивной арены. В западной части правого берега вырос ансамбль торговых, бытовых и гостиничных зданий, в состав которого входят универмаг (архитекторы З. Ляндзбергис и В. Велюс), гостиница «Туристас» (архитектор Ю. Шейбокас). Их объединяет комплекс зданий служб быта, представляющий собой систему уютных дворов и пассажей (архитектор А. Насвитис). В этот новый ансамбль тактично включен комплекс старых зданий с костелом св. Раполо. На основной, реконструируемой левобережной части построен ряд новых общественных зданий, среди которых выделяется новой архитектурной формой Институт проектирования (архитектор Э. Хломаускас). На проспекте Ленина в 1969 году была закончена реконструкция здания Главпочтамта (архитекторы А. и В. Насвитис) с оригинальными интерьерами основных залов, в которых удачно найдено сочетание красного кирпича, дерева, стекла и открытых конструкций покрытия (илл. 401). Авторы впервые работали в содружестве с дизайнером (художником Ф. Даукантасом). Пластично решены фасады нового здания Статуправления, расположенного между двумя старыми постройками (архитектор А. Лукшас).

Уникальным зданием центра Вильнюса является Театр оперы и балета, построенный в 1974 году архитек-

тором Н. Бачюте (илл. 400). Здание обращено к реке и расположено рядом с площадью Черняховского. Благоустройство театральной площади с террасами, каскадами выполнено по проекту А. Лукшаса. Несмотря на классическую структуру плана, в архитектуре и особенно в интерьерах театра много нового и оригинального. Театр наиболее эффектен вечером, когда сквозь прозрачные витражи хорошо просматривается его фойе, в которое выходят отделанные деревом трехъярусные балконы и переходы, выделяющиеся на фоне пластичной, из красной керамики стены зрительного зала. Из новых зданий в центральной части Вильнюса выделяются также Дворец бракосочетания (архитектор Г. Баравикас, илл. 402) и автобусный вокзал (архитектор В. Бредикис). Дворец бракосочетания своими пластическими формами хорошо связан с окружением, наружная парадная лестница ведет на второй этаж, в торжественно и просто решенные ритуальные залы. Здание автобусного вокзала — образец единства функции, архитектуры и дизайна. Свежую струю в архитектуру внесли первые работы В. Чеканаускаса — это комплекс небольших зданий Союза композиторов (1965) и Дворец выставок (1967, илл. 404). Дом композиторов может служить хорошим примером стилевого единства внешней архитектуры с уютными интерьерами. Современная архитектура Дворца выставок удачно включена в исторически сложившуюся среду.

В Каунасе главной парадной артерией сохранена Лейсвес-аллея. Основные же работы (1965—1975) сосредоточились на реконструкции и формировании площади Ю. Янониса (архитекторы А. Сприндис, К. Шешельгис, В. Стаускас). Ныне это не только главная, но и одна из красивейших площадей города, где в существующую застройку органично входит несколько крупных общественных зданий: «Промпроект» (архитектор А. Сприндис), «Политпросвет» (архитектор Б. Забуленис), Институт проектирования городского строительства (архитектор А. Сприндис), а к зданию Исторического музея тактично пристроена галерея для произведений М.-К. Чюрлёниса (архитектор Ф. Витас). На высоком уровне проведено благоустройство площади и сооружен памятник В. И. Ленину (скульптор Н. Петрулис, архитектор К. Шешельгис).

По-иному складывается общегородской центр в Клайпеде. Наряду с частичной реконструкцией и благоустройством исторически сложившегося центра проводились значительные работы по возрождению района старого города. Создается площадь Тарибу, на которой сооружен памятник В. И. Ленину (скульптор Г. Йокубонис, архитектор В. Чеканаускас), построены гостиница «Памарис» и легкоатлетический манеж (архитектор Г. Тишкус), кинотеатр «Жемайтис» (архитектор Р. Краняускас), Дворец культуры (на основе типового проекта — Ю. Балтренас) и другие.

В Шяуляе возведен ряд новых общественных зданий: Дом проектных организаций (архитекторы А. Сприндис, И. Лапенас), административное здание (архитектор А. Ратникас), библиотека (архитектор С. Лаурикетис), Дворец бракосочетания (архитектор И. Лаурушас), гостиница (архитектор Р. Камайtis). Наиболее ярким и смелым решением является реконструкция одной из центральных улиц города — Вильняус; с нее был отведен интенсивный транспорт, и



404. В. Чеканаускас. Дворец выставок. 1967. Вильнюс

сама улица существенно преобразилась (архитектор В. Тауянскене, художник В. Пуронас).

В Паневежисе большую роль сыграла реконструкция центральной площади (архитектор Я. Макарюнас) и возведение новых общественных зданий, таких, как Драматический театр (архитектор А. Микенас), спортивный комплекс (архитектор Й. Путна), гостиница «Невежис» (архитектор А. Паулаускас), горисполком (архитектор Н. Эйгминене), мебельный магазин и мастерские бытового обслуживания (архитектор Н. Гарбалаускаене).

В городах, являющихся районными центрами (Нида, Тельшай, Алитус, Тракай, Кайшядорис, Укмерге, Плунге и др.), основные ансамбли также формировались с учетом ранее сложившейся структуры (илл. 403).

Характерным для рассматриваемого периода было то, что вместо разрозненных учебных, научных, лечебных зданий начали создаваться их комплексы. Среди них городки Сельскохозяйственной академии в Норейкишкесе, Политехнического института и профтехшкол в Каунасе, студенческий городок и медицинский комплекс в Вильнюсе. Особый интерес представляет студенческий городок в Вильнюсе (архитекторы Р. Дичюс, Ю. Юргелёнис, З. Даунаровичюс). Авторы отказались от отдельных факультетских корпусов, сгруппировав их в учебную зону и объединив более низкими объемами поточных аудиторий и лабораторий, что обеспечивало универсальность использования помещений. Построе-

ны также шестнадцатизэтажные общежития из монолитного бетона с пластичными фасадами.

В Каунасе, где создается крупный комплекс одного из ведущих вузов республики, построены корпуса трех факультетов Политехнического института (архитектор Р. Дичюс). Несколько зданий сооружено в комплексе профтехшкол (по проекту архитектора Н. Шпикене). Высокую оценку получили здания клинической и республиканской больниц в Вильнюсе (архитекторы Э. Хломаускас и З. Ляндзбергис).

В 60-е — 70-е годы построено много отдельных фабрик и заводов, а в крупных городах созданы большие промышленные районы, которые играют определенную роль в панорамах городов. Среди лучших выделяются своим архитектурным решением Алитусский строительный комбинат щитовых домов, завод «Экранас» и завод автокомпрессоров в Паневежисе, завод топливной аппаратуры и мебельный комбинат в Вильнюсе, таксопарки в Вильнюсе и Каунасе, пивоваренный завод в Утене.

Рассматриваемый период имел решающее значение и в социалистической перестройке села. В 60-х годах были достигнуты первые успехи в проектировании, строительстве и благоустройстве поселков. В 1965 году начато показательное строительство поселка Дайнава совхоза «Леонполис» Укмергского района. В его планировке использовано групповое размещение жилых домов со всеми городскими удобствами. Поселок об-

разцово оборудован и озеленен. Здесь построен первый в республике сельский общественный центр с благоустроенной площадью. Комплексной застройкой, хорошей архитектурой жилых и общественных зданий выделяются поселки совхоза «Юкнайчяй» Шилутского района (архитектор И. Брачюлите), садоводческого хозяйства «Клаусучай» Юрбаркского района, поселки Эришикес Паневежского района, Вейвирженной Клайпедского района, Юодупе Рокишского района и другие. Сделаны первые шаги в улучшении архитектуры животноводческих производственных комплексов.

В республике проводилась большая работа по проектированию крупных рекреационных зон. В 1965 году разработана генеральная схема размещения и развития зон отдыха (архитекторы Ф. Белинскас, Г. Данюлайтис, В. Стаускас, А. Шипайла), в 1965—1974 годах создавались проекты планировки отдельных зон (архитекторы В. Стаускас, П. Янулис, Ю. Вашкявичюс и др.). В Литве возникла оригинальная научная школа по рекреационной (предназначенной для отдыха) архитектуре, которую возглавил В. Стаускас. Этот вид строительства развивался в нескольких направлениях: либо реставрировали здания, имеющие этнографическую ценность, с целью приспособить их для отдыха, сохраняя формы народной архитектуры, либо строили новые здания, стремясь романтизировать их под архитектуру прошлого. Характерные примеры — дома отдыха в Пярвалке «Дайнава» (архитектор В. Гуогис), «Артояс» в Ниде (архитектор А. Завиша), кафе «Вайдилуте» в Паланге (архитектор Г. Тишкус). К новым зданиям, построенным по принципам народной архитектуры с частичным использованием традицион-

ных форм и материалов, относятся дома отдыха в Неринге (архитектор А. Завиша), жилые дома в Ниде (архитекторы В. Рагинис и В. Стаускас), здание Нерингского горисполкома (архитектор Г. Тишкус) и другие.

Строительство зданий в новых формах из современных материалов по индивидуальным проектам при активном использовании природной среды — еще одно направление в рекреационной архитектуре. Здесь достигнуты лучшие архитектурно-художественные результаты. Наиболее удачен дом отдыха «Жильвинас» в Паланге (архитектор А. Лецкас). Здание не только отличается оригинальной архитектурой и ясным конструктивным решением, но и прекрасно вписано в окружение. Первого этажа (кроме столовой) практически нет, все спальные комнаты держатся на шести-метровых консолях, что создает условия обзора архитектуры, сливающейся с природой. К лучшим зданиям этой группы можно отнести также дома отдыха «Эгле» в Паланге (архитектор Э. Тамашевичюс), «Рута» в Ниде (архитектор А. Алекна), Иодкранте (архитектор А. Завиша) и ряд других построек.

Здания строятся также по типовым проектам либо с использованием стандартных приемов индивидуальных проектов. Таковы Дом творчества художников (архитектор Л. Мажейкене) и дом отдыха «Неринга» в Паланге, санаторий «Нямунас» в Друскининкае (архитектор Э. Тамашевичюс) и другие.

Творческие достижения архитекторов Советской Литвы несомненны, об этом свидетельствует ряд высоких наград, однако их истинную оценку может дать только время.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Конституция (Основной Закон) Союза Советских Социалистических Республик. М., 1977, стр. 4.
- ² Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Т. 8. М., 1981, стр. 705.
- ³ Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Т. 6. М., 1978, стр. 580.
- ⁴ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1974, стр. 131.
- ⁵ Там же, стр. 132.
- ⁶ Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Т. 1. М., 1970, стр. 339.
- ⁷ Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971, стр. 87.
- ⁸ Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Т. 3. М., 1972, стр. 292.
- ⁹ Резолюция XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза по Отчетному докладу Центрального Комитета КПСС. Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971, стр. 203.
- ¹⁰ Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Т. 4. М., 1974, стр. 59, 60.
- ¹¹ В дальнейшем это стало традицией всех больших республиканских и всесоюзных выставок.
- ¹² Резолюция XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза по Отчетному докладу Центрального Комитета КПСС. Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971, стр. 207.
- ¹³ Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Т. 5. М., 1976, стр. 540.
- ¹⁴ Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза. V съезд художников СССР.— «Искусство», 1978, № 3, стр. 3.
- ¹⁵ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1974, стр. 130.
- ¹⁶ Об идеологической работе КПСС. Сборник документов. М., 1977, стр. 577.
- ¹⁷ Выставки «Советская Россия» состоялись в Москве: I — в 1960 году, II — в 1965, III — в 1967, IV — в 1970, V — в 1975 году.
- ¹⁸ С конца 1970-х годов стало одиннадцать зон. В качестве зон Российской Федерации выделены Дальний Восток, Сибирь, Урал, Поволжье, Север, Нечерноземье, Черноземный центр, Юг европейской части РСФСР, Ленинград, Москва и Московская область. С 1964 по 1975 год прошло по четыре зональные выставки под названиями: «Советский Дальний Восток», «Сибирь социалистическая», «Урал социалистический», «Большая Волга», «Советский Север», «Нечерноземный центр», «Черноземный центр», «Советский Юг». Кроме того, зональные выставки проходили в Ленинграде и Москве.
- ¹⁹ Таковы, например, выставки «По родной стране» (Москва, 1972), «30 лет Великой Победы» (Волгоград, 1975), «Мое Нечерноземье» (Тула, 1976), «60 лет Великого Октября» (Москва, 1977).
- ²⁰ Российские молодежные выставки были организованы в Москве и Ленинграде в 1967, 1968, 1970, 1972, 1976 годах. Кроме того, по зонам РСФСР несколько раз проводились зональные молодежные выставки.
- ²¹ Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Доклад XXV съезду КПСС 24 февраля 1976 г. М., 1976, стр. 95.
- ²² Б. Р. Виппер. Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922, стр. 5.
- ²³ В настоящем томе датируются лишь наиболее значительные произведения.
- ²⁴ Это и все последующие высказывания художников, приводимые в дальнейшем без сносок, взяты из бесед и переписки автора с художниками.
- ²⁵ Об этом подробнее см. в главе «Искусство Киргизской Советской Социалистической Республики».
- ²⁶ А. и С. Ткачевы. Наши картины. Из творческого опыта.— «Творчество», 1976, № 10, стр. 6.
- ²⁷ Г. Товстоногов. Парадокс о зрителе.— «Литературная газета», 23 мая 1973 г.
- ²⁸ Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Т. 8. М., 1981, стр. 707.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ В связи со специфическими условиями природы Крайнего Севера творческий коллектив здесь непостоянен, подвижен — одни художники приезжают, другие уезжают.
- ³¹ В. Токарев. О героях революции.— «Творчество», 1973, № 11.
- ³² Подробнее о Д. Боровском см. в главе настоящего тома, посвященной искусству РСФСР.
- ³³ В 1957 году графическое отделение в Белорусском государственном театрально-художественном институте было реорганизовано в кафедру.
- ³⁴ А. Колотовкин, И. Эльтман, Г. Педаш. Архитектура Советской Молдавии. М., 1973, стр. 3.
- ³⁵ Так, с большим успехом прошли в Москве выставка литовского витража (1961), персональные выставки Ю. Микенаса, В. Юркунаса, А. Макунайте, С. Красаускаса, Й. Кузминскиса, А. Гудайтиса, Р. Гибавичюса, Ю. Бальчикониса и А. Личкуте, Й. Шважаса, а также ряд выставок литовского искусства в Горьком, Таллине, Риге, Тбилиси, Одессе, Минске.
- ³⁶ Выявлению интереса художников к национальной истории и действительности значительно способствовали специальные республиканские тематические выставки «Наше море» (1972), «Наша деревня» (1975) и выставка, посвященная 100-летию со дня рождения М.-К. Чюрлёниса (1975).
- ³⁷ «Советская Литва», 1966, 4 марта.
- ³⁸ «Советская Литва», 1966, 8 марта.
- ³⁹ Этими наградами были отмечены в 1965 году иллюстрации А. Степонавичюса к «Лягушке-королеве» К. Кубилинскаса и в 1967 году иллюстрации Б. Жилите к книге Я. Райниса «Золотое сито».
- ⁴⁰ На основе подобных работ в Вильнюсе была проведена научная конференция Международного конгресса архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам (ICOMOS; организован в 1964 году в Венеции, орган ЮНЕСКО) на тему «Охрана исторических центров и проблемы современной организации их жизненных функций» (1973).

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

ОБЩИЕ ТРУДЫ

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, 2. М., 1976.
- В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976.
- В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы. Письма. Воспоминания. М., 1977.
- Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976.
- Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. VIII, 1959—1965. М., 1972; т. IX, 1966—1968. М., 1972; т. X, 1969—1971. М., 1972; т. XI, 1972—1975. М., 1978; т. XII, 1975—1977. М., 1978; т. XIII, 1978—1980. М., 1981.
- История Коммунистической партии Советского Союза. Изд. 6-е. М., 1982.
- Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971.
- Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976.
- Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981.
- Об идеологической работе КПСС. Сб. документов. М., 1977.
- Конституция (Основной Закон) Союза Советских Социалистических Республик. М., 1977.
- Брежнев Л. И. Лениным курсом. Речи и статьи, т. 1—6. М., 1970—1978; Речи, приветствия, статьи, воспоминания, т. 7. М., 1979; Речи, приветствия, статьи, т. 8. М., 1981.
- Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 1, 2. М., 1978.
- О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы. Постановление ЦК КПСС от 26 апреля 1979. М., 1979.
- Сулов М. А. Дело всей партии. Доклад на Всесоюзном совещании идеологических работников 16 октября 1979 года. М., 1979.
- Аболина Р. Размышление о скульптурном портрете.— «Искусство», 1962, № 3, стр. 14—20.
- Архитектура Страны Советов. Под ред. Г. Н. Фомина. М., 1981.
- Архитектурная композиция. Современные проблемы. Сб. статей. М., 1970.
- Архитектурное творчество СССР. Сб. статей, вып. 4. М., 1977.
- Валериус С. С. Монументальная живопись. Современные проблемы. М., 1979.
- Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. М., 1972.
- Ванслов В. В. Прогресс в искусстве. М., 1973.
- Ванслов В. В. Изобразительное искусство и проблемы эстетики. М., 1975.
- Вильям Шекспир в творчестве советских художников театра. [Автор-составитель А. Шифрина]. М., 1975.
- Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. Сб. статей. М., 1973, 1975, 1976.
- Всеобщая история архитектуры, т. 12, кн. 1. М., 1975.
- Выставка произведений членов Академии художеств СССР к 25-летию преобразования Всероссийской Академии художеств в Академию художеств СССР. М., 1974.
- «Декоративное искусство СССР», 1960—1977 гг.
- Дервиз Г., Жадова Л., Жданко Н., Митлянский Д. Современная керамика народных мастеров Средней Азии. М., 1974.
- Живопись народов СССР. М., 1977.
- Зименко В. Традиции, новаторство, современность. М., 1965.
- Зименко В. М. Гуманизм искусства. М., 1976.
- Зингер Е. А. Проблемы интернационального развития советского искусства. М., 1977.
- Зингер Л. С. Советский живописный портрет (60-е—70-е годы). М., 1976.
- Интернациональное и национальное в искусстве. М., 1974.
- «Искусство», 1960—1977 гг.
- Искусство и жизнь. Произведения членов Академии художеств СССР. В ознаменование 25-летия преобразования Всероссийской Академии художеств в Академию художеств СССР. [Альбом. Авторы-составители Б. Веймарн, М. Кузьмина]. М., 1978.
- Искусство книги, вып. 1—9. М., 1961—1979.
- Искусство народов СССР. 1917—1970-е годы. [Альбом. Автор-составитель О. И. Сопочинский]. Л., 1977.
- Искусство, рожденное Октябрем. [Сб. статей под ред. П. И. Лебедева, В. М. Зименко, К. С. Кравченко]. М., 1967.
- Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия, т. 1. М., 1962; т. 2. М., 1965; т. 3. М., 1971; т. 4. М., 1978; т. 5. М., 1981.
- История русского и советского искусства. М., 1979, стр. 293—378.
- История советского искусства. Живопись, скульптура, графика, т. 2. М., 1968.
- Кеменов В. Против абстракционизма в спорах о реализме. Сб. статей. Л., 1969.
- Кучеренко Г. Эстафета традиций. Грековцы. М., 1975.
- Лебедев А. К. К спорам об абстракционизме в изобразительном искусстве. М., 1967.
- Левин Л. М., Мошкевич И. С., Саруханов С. Е. Художественные ковры СССР. М., 1975.
- Лучшие произведения советских зодчих 1975—1976 гг. [Альбом. Автор вступительной статьи А. М. Журавлев. Составитель В. С. Седлецкая]. М., 1980.
- Малахов Н. Я. Об историческом значении советского изобразительного искусства. Проблемы социалистического реализма. М., 1976.
- Малахов Н. Я. Отечественное искусство на выставках за рубежом. М., 1980.
- Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978.
- Материалы к совещанию. Научно-творческое совещание «Архитектурная форма и научно-технический прогресс». М., 1972.
- Молодые советские художники. М., 1979.
- Монументальное искусство СССР. [Автор-составитель В. П. Толстой]. М., 1978.
- Морозов А. И. Художник и мир личности. Творческие проблемы современной портретной живописи. М., 1981.
- Некрасова М. А. Современное народное искусство. Л., 1980.
- Образ современника. Советский живописный портрет. 1917—1976. М., 1978.
- Очерки истории советского искусства. Архитектура, живопись, скульптура, графика. М., 1980.
- Очерки современного советского искусства. Сб. статей по архитектуре, живописи, графике и прикладному искусству. М., 1975.
- Парамонов А. В., Червонная С. М. Советская живопись. Книга для учителя. М., 1981.
- 50 лет советского искусства. Графика. [Альбом. Автор вступительной статьи Н. И. Шантыко. Составители Н. И. Шантыко и В. М. Макаревич]. М., 1967.
- 50 лет советского искусства. Живопись. [Альбом. Составитель С. Червонная]. М., 1967.
- 50 лет советского искусства. Скульптура. [Альбом. Автор текста и составитель Р. Я. Аболина]. М., 1967.
- 50 лет советского искусства. Художники театра. [Альбом. Автор вступительной статьи Е. М. Костина. Составители А. Н. Шифрина и Е. М. Костина]. М., 1968.
- Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет. М., 1968.
- Синтез искусства и архитектура общественных зданий. Сб. статей. [Автор-составитель И. Н. Воейкова]. М., 1974.
- Скульптура в пленэре. [Автор-составитель Н. Бабурина]. М., 1980.
- Скульптура наших дней. [Сб. статей под ред. С. Валериус]. М., 1972.
- Советская графика 73; 74, 75—76; 77; 78. Сб. статей. М., 1974, 1976, 1977, 1979, 1980.
- Советская живопись 76—77; 78. Сб. статей. М., 1979, 1980.
- Советская скульптура 74; 75; 76; 77; 79/80. Сб. статей. М., 1976, 1977, 1978, 1979, 1981.
- Советская скульптура наших дней (1960—1970). Сб. статей. М., 1973.
- Советские художники театра и кино 75; 76; 77—78; 79. Сб. статей. М., 1977, 1978, 1980, 1981.
- Советское декоративное искусство 73—74; 75; 76; 77—78. Сб. статей. М., 1975, 1976, 1978, 1980.
- Советское изобразительное искусство и архитектура 60-х—70-х годов. Сб. статей. М., 1979.
- Советское изобразительное искусство и задачи борьбы с буржуазной идеологией. Под ред. В. Ванслова. М., 1969.
- Советское искусствознание 73; 74; 75; 76; 77; 78; 79; 80. Сб. статей. М., 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981.

- Советское монументальное искусство 73; 74; 75—77. Сб. статей. М., 1975, 1976, 1979.
- Советское станковое искусство. Сб. [Составитель В. Зименко]. М., 1971.
- Сысоев В. П. Искусство молодых художников. М., 1980.
- «Творчество», 1960—1977 гг.
- Халаминская М. Искусство молодых. Казахстан, Киргизия. Таджикистан. Туркмения. Узбекистан. Очерк о художниках республик Средней Азии и Казахстана. М., 1965.
- «Художник», 1960—1977 гг.
- Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. М., т. I, 1970; т. II, 1972; т. III, 1976.
- Художник, сцена. Сб. статей. М., 1978.
- Художник, сцена, экран. Сб. статей. М., 1974.
- Человек, предмет, среда. Вопросы развития советского декоративного искусства 60—70-х годов. [Сб. статей под общей редакцией В. П. Толстого]. М., 1980.
- Швидковский О. А. Синтез искусств в современной советской архитектуре. М., 1972.
- Яралов Ю. С. Самобытное в советском зодчестве. М., 1968.
- Яралов Ю. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. М., 1971.

ИСКУССТВО РОССИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Общие труды

- Выставка произведений художников РСФСР. 60 лет Великого Октября. [Альбом. На русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель Н. С. Тимашевич]. Л., 1972.
- Выставка произведений художников Российской Федерации «Породной стране». [Альбом. Составитель Э. Голубова]. Л., 1976.
- Искусство принадлежит народу. Выставка произведений художников Ленинграда. [Альбом. Автор-составитель Н. Г. Леонова]. Л., 1979.
- Искусство РСФСР. [Альбом. На русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель Л. И. Акимова]. Л., 1972.
- Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. [Сборник. Составитель и научный редактор И. Я. Богуславская]. Л., 1981.
- Художники и дыхание современности. Из опыта работы творческих групп художников Российской Федерации. Л., 1975.

Живопись

- Арбузов Г. Вячеслав Францевич Загонек. Л., 1978.
- Востоков Е. Грековцы. М., 1979.
- Герценберг В. Р. Яков Дорофеевич Ромас. Творческий путь. Очерки. М., 1970.
- Гущин В. Василий Прокофьевич Ефанов. М., 1972.
- Дейнека. 1899—1969. [Альбом. Автор В. П. Сысоев]. М., 1973.
- Дехтяр А. Павел Никонов. Л., 1981.
- Дешалыт Е. И. Панорамы Родины. Страницы летописи, борьбы и созидания. [Альбом. Авторы-составители В. Рочко, П. Сироткин. Вступительная статья В. Зименко]. М., 1979.
- Дьяконицын Л. Ф. Михаил Петрович Кончаловский. Л., 1974.
- Николай Ерышев. Серия «Новые имена». [Автор В. А. Рыжова]. М., 1975.
- Зингер Л. С. Портрет в русской советской живописи. Л., 1966.
- Каганович А. Андрей Андреевич Мыльников. Очерки творчества. Л., 1980.
- Кекушева-Новосадюк Г. Евсей Евсеевич Моисеенко. Альбом. Л., 1977.
- Кириллова Г. С. Владимир Федорович Стожаров. Л., 1974.
- Кириллова Г. С. Юрий Иванович Пименов. Л., 1979.
- Круглый И. Алексей и Сергей Ткачевы. Л., 1979.
- Лапшин В. Гелий Михайлович Коржев. Л., 1970.
- Лебедев А. К. Владимир Александрович Серов. М., 1965.
- Манин В. Игорь Попов. Очерк творчества. М., 1979.
- Можуховская Е. В. Алексей Михайлович Грицай. Л., 1969.
- Можуховская Е. В. Марк Малютин. Л., 1981.
- Московские живописцы. [Альбом. Автор-составитель И. Н. Филонович]. М., 1979.
- Мямли И. Г. Юрий Непринцев. М., 1976.

- Татьяна Назаренко. Серия «Новые имена». [Автор А. И. Морозов]. М., 1978.
- Никифоровская И. В. Иосиф Александрович Серебряный. Л., 1976.
- Николаева Е. В., Мямлин И. Г. Александр Иванович Лактионов. Л., 1978.
- Осипов Д. Лидия Бродская. М., 1976.
- Павлов П. А. Дмитрий Жилинский. Л., 1974.
- Парамонов А. В. Дмитрий Аркадьевич Налбандян. Народный художник СССР. М., 1976.
- Аркадий Александрович Пластов. [Альбом. Авторы статей Н. А. Пластов и В. П. Сысоев]. Л., 1979.
- Виктор Попков. [Автор текста и составитель В. Манин]. М., 1979.
- Рожднова О. В. Николай Михайлович Ромадин. Л., 1976.
- Елена Романова. Серия «Новые имена». [Автор Е. Г. Короткевич]. М., 1976.
- Сарабьянов Д. Семен Чуйков. М., 1976.
- Олег Филатчев. Серия «Новые имена». [Автор В. Е. Лебедева]. М., 1975.
- Филонович И. Н. Ефрем Иванович Зверьков. М., 1978.
- Шабельников В. Марат Самсонов. М., 1980.
- Евгений Николаевич Широков. [Альбом. Автор Л. Дьяконицын]. Л., 1973.
- Червоная С. Картина и время. Русская советская тематическая картина. 1917—1967. Л., 1968.

Театрально-декорационное искусство

- Березкин В. Вадим Рындин. М., 1974.
- Березкин В. Творчество А. П. Васильева. М., 1979.
- Березкин В. Художник в театре сегодня. М., 1980.
- Ванслов В. Симон Вирсаладзе. М., 1969.
- Казимирова М. Николай Николаевич Золотарев. Л., 1978.
- Левитин Г. М. Валерий Доррер. М., 1977.
- Ленинградские художники театра. Сб. Л., 1971.
- Михайлова А. Образ спектакля. М., 1978.
- Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978.
- Художники Большого театра. [Альбом. Автор-составитель В. Березкин]. М., 1976.

Графика

- Абрамский И. П. Смех сильных. О художниках журнала «Крокодил». М., 1977.
- Акварели советских художников. [Альбом. Составитель М. Холодовская]. М., 1977.
- Билль Александра Феликсовна. Книжная графика. Гравюра. Акварель. Рисунок. Каталог выставки. М., 1977.
- Бисти Дмитрий. Графика. М., 1978.
- Воронова С. Виталий Волович. Книжная графика. М., 1973.
- Гальперина Э. Николай Афанасьевич Пономарев. М., 1969.
- Ганкина Э. З. Художник в современной детской книге. Очерки. М., 1977.
- Герценберг В. Виктор Цигаль. Л., 1963.
- Герчук Ю. Я. Об искусстве книги. М., 1977.
- Гончарова Н. М. Советское искусство книги семидесятых годов. М., 1977.
- Гурова В. В., Безменова К. В. Советская цветовая гравюра (резцовая гравюра, офорт, акварель, монотипия). Из коллекции Гравюрного кабинета Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 1978.
- Епифанов Геннадий Дмитриевич. Двенадцать гравюр на дереве. [Альбом. Вступительная статья Э. Кузнецовой]. Л., 1970.
- Жуков Николай Николаевич. [Автор текста А. С. Жукова. Составитель А. Ф. Жукова]. М., 1979.
- Журов А. М., Третьякова Е. М. Гравюра на дереве. М., 1977.
- Искусство шрифта. Работы московских художников книги. 1959—1974. [Составитель Е. Буторина. Вступительная статья Ю. Герчука]. М., 1977.
- Ковтун Е. Ф. Андрей Ушин. Л., 1967.
- Коровин Ювенал Дмитриевич. Праздник будней. [Альбом. Автор-составитель Ю. Э. Осмоловский]. М., 1977.
- Костин В. Татьяна Алексеевна Маврина. М., 1966.
- Кукрыниксы об искусстве. Шаржи, карикатуры. [Вступительная статья В. С. Кеменова]. М., 1981.
- Леонтьева Г. К. Игорь Обросов. М., 1974.

- Ляхов В. П. Очерки теории искусства книги. М., 1971.
 Мочалов Л. Гурий Захаров. М., 1975.
 Осмоловский Ю. Э. Кукрыниксы. М., 1976.
 Пахомов А. Ф. Про свою работу. Л., 1971.
 Первая всесоюзная выставка книжной иллюстрации. Каталог. [Составители Р. А. Глуховская, Л. А. Петрова]. М., 1980.
 Пророков Б. И. Набат гнева. [Альбом. Автор вступительной статьи Ю. Жуков]. М., 1972.
 Сатира в борьбе за мир. [Альбом. Составитель А. В. Грачев. Вступительная статья Б. Е. Ефимова]. М., 1979.
 Свиридова И. А. Советский политический плакат. Советский рекламный плакат и рекламная графика. 1933—1973. Некоторые тенденции развития на современном этапе. М., 1975.
 Советские карикатуристы — лауреаты международных конкурсов. М., 1976.
 Сойфертис Леонид Владимирович. Графика. [Альбом. Автор вступительной статьи Т. Г. Гурьева]. М., 1973.
 Суконцев А. Сатиры острое оружие. М., 1978.
 Сурис Б. Анатолий Львович Каплан. Очерки творчества. Л., 1972.
 Трошин И. И. Алексей Иванович Бородин. Л., 1966.
 Халаминский Ю. Евгений Кибрик. М., 1970.
 Шантыко Н. Вторая Всероссийская. — «Художник», 1979, № 2, стр. 6—16.
 Шевелева В. Илларион Голицын. М., 1970.

Скульптура

- Азизян И. А., Иванова И. В. Памятники вечной славы. М., 1976.
 Воркунова Н. Заметки о скульптуре. — «Художник», 1973, № 8, стр. 17—21.
 Воронов Н. От «чистой» формы — к изобразительности. — «Декоративное искусство СССР», 1973, № 4, стр. 21—25.
 Воронов Н. В. Юрий Чернов. Л., 1981.
 Замошкин А. И. Михаил Константинович Аникушин. Л., 1979.
 Иванова И. В. Скульптура и город. М., 1975.
 Кербель Л. Е. [Альбом. Автор-составитель Н. В. Воронов]. М., 1977.
 Лебедев В. Скульптор Ю. Александров. — «Искусство», 1969, № 3, стр. 30—34.
 Мантурова Т. Скульптура Ленинграда сегодня. — «Искусство», 1967, № 5, стр. 10—18.
 Минина Т. Николай Томский. М., 1980.
 Светлов И. Современность в творчестве молодых скульпторов. — «Искусство», 1968, № 1, стр. 18—29.
 Смирнов Михаил. [Альбом. Автор-составитель Е. В. Шмигельская]. Л., 1979.

Декоративно-прикладное искусство

- Богуславская И. Я. Северные сокровища (о народном искусстве Севера и его мастерах). Архангельск, 1980.
 Богуславская И., Графов Б. Искусство Жостова. М., 1979.
 Вагнер Г. К проблеме крестьянского в народном искусстве. — «Декоративное искусство СССР», 1978, № 3, стр. 34—39.
 Искусство холуйской миниатюрной живописи. [Альбом. Составитель и автор текста Л. К. Розова]. Л., 1970.
 Лаковая миниатюра Мстеры. [Альбом. Составитель и автор статьи Б. Коромыслов]. Л., 1972.
 Макаров К. А. Советское декоративное искусство. М., 1974.
 Макаров К. «Натурстиль» 70-х годов. — «Декоративное искусство СССР», 1979, № 2, стр. 21—26.
 Некрасова М. А. Палехская миниатюра. Л., 1978.
 Некрасова М. А. Современное народное искусство. Л., 1980.

Архитектура и монументальное искусство

- Архитектурная композиция. Современные проблемы. Сб. подготовлен к изданию редакционной группой в составе Жукова К. В., Иконникова А. В., Кириллова Л. И. (руководитель работ), Лебедева Ю. С., Рабинович В. И., Стригалова А. Ю., М., 1970.
 Бархин М. Город. 1945—1970. Практика, проекты, теория. М., 1974.
 Белоусов В. Н. Советское градостроительство. М., 1974.

- Борисовский Г. Б. Наука, техника, искусство. Мысли о современной архитектуре. М., 1969.
 Васильев-Вязьмин И. Искусство людных площадей. (Ленинская идея монументальной пропаганды в действии). М., 1977.
 Воейкова И. Н. Монументальная живопись Советской России. (Ленинский план монументальной пропаганды сегодня). М., 1975.
 Город и время. М., 1973.
 Иванова И. В. Скульптура и город. М., 1975.
 Иконников А. В., Степанов Г. П. Эстетика социалистического города. М., 1963.
 Композиция в современной архитектуре. М., 1973.
 Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. М., 1973.
 Лебедева В., Лавров И., Пчельников И. Пути синтеза. — «Творчество», 1979, № 2, стр. 21—22.
 Мержанов В. Интерьер жилища. М., 1972.
 Посохин М. В. Город для человека. М., 1980.
 Посохин М., Мндоянц А., Пекарева Н. Кремлевский Дворец Съездов. М., 1966.
 Промыслов В. Ф. Генеральный план Москвы в действии. М., 1978.
 Рубаненко Б., Образцов А., Савельев М. Новый Тольятти. М., 1971.
 Синтез искусств и архитектура общественных зданий. Сб. статей. Автор-составитель И. Н. Воейкова. М., 1974.
 Смоляр И. Новые города. М., 1972.
 Советская архитектура сегодня и завтра. (Проблемы и перспективы). М., 1972.
 Степанов Г. П. Взаимосвязь искусств. Л., 1973.

Искусство автономных республик, автономных областей и округов РСФСР

- Белков Ю. С. Павел Тимофеевич Горбунцов. Йошкар-Ола, 1968.
 Воронов Н. В. Н. В. Овчинников. Л., 1979.
 Голованов Н. Н. Рашит Мухаметбареевич Нурмухаметов. Л., 1972.
 Грибова Л. С. Декоративно-прикладное искусство народов Коми. М., 1980.
 Григорьев А. Г. Сто тысяч красок. Чебоксары, 1967.
 Желадзе В. П., Шлыков В. А. Книжная графика Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1969.
 Дзантиев А. А. Изобразительное искусство Осетии. Орджоникидзе, 1973.
 Елькович Л. Я. На линии огня. Казань, 1977.
 Изобразительное искусство автономных республик. [Альбом]. Л., 1973.
 Изобразительное искусство Башкирской АССР. [Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Г. С. Кушнеровская]. М., 1974.
 Изобразительное искусство Советской Чувашии. [Альбом. Автор вступительной статьи Н. В. Воронов]. М., 1980.
 Искусство автономных республик Российской Федерации. Альбом. Л., 1973.
 Искусство Дагестана. Сб. статей. Махачкала, 1976.
 Искусство Дагестана. [Альбом. Автор вступительной статьи Р. Г. Гамзатов]. М., 1981.
 Кенин-Лапсан М. Б. Волшебник. Рассказ о народном камнерезе Монгуте Черзи. Кызыл, 1976.
 Кочетов А. Н. Афанасий Осипов. Л., 1973.
 Магомедов Д. М. Некоторые вопросы формирования и развития профессионального искусства Дагестана. Махачкала, 1972.
 Макаревич В. М. С. Х. Юнтунен. М., 1972.
 Оживший камень. [Альбом тувинской народной резьбы по камню. Вступительная статья С. Червонной]. Кызыл, 1969.
 Плотников В. И. Лео Фомич Ланкинен. Л., 1964.
 Плотников В. И. Алексей Иванович Авдышев. Л., 1968.
 Поляк А. И. Художники Удмуртии. Л., 1976.
 Попова Л. Н. Ахмад Лутфуллин. Л., 1978.
 Потапов И. А. Возмужание. Художники Якутии сегодня. Якутск, 1972.
 Потапов И. А. Валериан Васильев. Л., 1979.
 Росугбу Б. М. Современное искусство малых народностей Приамурья. — Материалы по истории Дальнего Востока. Владивосток, 1973.
 Соктоева И. И., Хабарова М. В. Художники Бурятии. Л., 1976.
 Трошин И. И. Очерки изобразительного искусства Калмыкии. Волгоград, 1970.

- Тувинская графика. [Альбом. Составитель М. Петров]. Кызыл, 1969.
- Ургалкина Н. А. Художники Чувашии. Л., 1978.
- Художники Чечено-Ингушетии. [Альбом. Составители и авторы Н. Ш. Шабаньянц, В. А. Горчакова]. Л., 1965.
- Художники Чувашии. Библиографический справочник. Составитель Н. А. Ургалкина. Чебоксары, 1969.
- Червоная С. М. Сергей Ланзы. Кызыл, 1971.
- Червоная С. М. Владимир Дмитриевич Илюхин. Саранск, 1974.
- Червоная С. М. Художники Советской Татарии. [Биографический справочник]. Казань, 1975.
- Червоная С. М. Искусство Советской Татарии. Живопись, скульптура, графика. М., 1978.
- Червоная С. М. Живопись автономных республик РСФСР (1917—1977). М., 1978.
- Эдоков В. Очерки истории изобразительного искусства Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1981.

ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Афанасьев В. А. Сергей Алексеевич Григорьев. М., 1967.
- Горбачев Д. Анатолий Галактионович Петрицкий. М., 1971.
- Сергей Алексеевич Григорьев. [Автор-составитель Г. Н. Карклинь]. М., 1981.
- Жоголь Л. Е. Декоративные ткани в интерьерах общественных зданий. — В сб. «Искусство и быт». М., 1964.
- Изобразительное искусство Закарпатья. Живопись. Скульптура. Графика. Монументальное искусство. [Альбом. Автор текста И. М. Бокшай. Составитель С. И. Мальчицкий]. М., 1973.
- Искусство Украинской ССР. [Альбом. На украинском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель И. И. Верба]. Л., 1972.
- Гравюры Василия Касияна. [Альбом. Автор-составитель В. Касиян]. М., 1973.
- Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер. М., 1980.
- Мисько Эммануил Петрович. Лицо друга. [Альбом. Автор вступительной статьи Г. С. Островский]. М., 1977.
- Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины. [Альбом. Авторы текста и составители Н. Велигоцкая, Н. Гаркуша, М. Ильяшенко и др.]. Киев, 1975.
- Островский Г. Иосиф Иосифович Бокшай. М., 1967.
- Попова Л. И., Цельтнер В. П. Т. Яблонская. М., 1968.
- Попова Л. И., Цельтнер В. П. Очерки о художниках Советской Украины. М., 1980.
- Цельтнер В. Валентин Литвиненко. М., 1971.

- Антончик Михайло. [Альбом. Автор-упорядник Є. Афанасьєв]. Київ, 1980.
- Архітектура України. 1917—1967. Київ, 1967.
- Афанасьєв В., Шпаків А. Українське радянське мистецтво 1956—1965 років. Київ, 1966.
- Афанасьєв В. А. Риси сучасності. Українське радянське образотворче мистецтво сьогодні. Київ, 1973.
- Афанасьєв Є. А. Михайло Лисенко (1906—1972). Нарис про життя і творчість. Київ, 1975.
- Ацманчук Олександр. [Альбом. Автор-упорядник Л. І. Турунова]. Київ, 1980.
- Батіг М. І. Дмитро Кривавич. Монографічний нарис. Київ, 1968.
- Белічко Ю. В. Художник і сучасність. Київ, 1966.
- Белічко Ю. В. Георгій Вячеславович Якутович. Київ, 1968.
- Белічко Ю. Героїка народного подвигу. Образи і події Великої Вітчизняної війни в українському образотворчому мистецтві 1945—1968 років. Київ, 1970.
- Белічко Ю. В. Тема, ідея, образ. Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945—1972). Київ, 1975.
- Біняшевський Е. В. Українські писанки. [Альбом. Вступна стаття, акварелі та упорядкування Е. Біняшевського. Післямова — С. Колоса], Київ, 1968.
- Борцям Жовтня. Пам'ятники революційної слави на Україні. Фотоальбом. Київ, 1977.
- Бугаєнко І. Н. Гравюри Володимира Куткіна. Київ, 1968.
- Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. 1941—1967. Київ, 1970.
- Василевська С. С. Крелевецький рушник. Харків, 1972.
- Велігоцька Н. І. Співдружність (Творчі взаємозв'язки народного і професійного мистецтва Радянської України). Київ, 1973.

- Верба І. Галина Львівна Петрашевич. Київ, 1965.
- Вериківська І. М. Художник і сцена. Основні тенденції розвитку сучасного українського театральньо-декораційного мистецтва. Київ, 1971.
- Владич Л. В. Мовою графіки. Огляди, статті, рецензії. Київ, 1967.
- Владич Л. В. Карпо Трохименко. Київ, 1968.
- Владич Л. В. Олексій Шовкуненко. Київ, 1976.
- Владич Л. В. Графіка Сергія Адамовича. Київ, 1977.
- Владич Л. Василь Касіян. П'ять етюдів про художника. Київ, 1978.
- В'юник А. Стефанія Гебус-Баранецька. Київ, 1968.
- Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. [Замість передмови — Б. Бутника-Сіверського]. Київ, 1966.
- Глушенко Микола Петрович. [Альбом. Автор вступної статті І. Бугаєнко]. Київ, 1973.
- Голембієвська Т. [Альбом. Автор вступної статті та упорядник І. Блюміна]. Київ, 1972.
- Графіка Львова. [Альбом. Автор тексту Г. С. Островський]. Київ, 1971.
- Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. Київ, 1969.
- Данченко Л. С. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. Київ, 1974.
- Дерегус М. Г. Офорти. [Альбом. Автор тексту І. І. Верба]. Київ, 1971.
- Дмитренко А. Український радянський історичний живопис. Київ, 1966.
- Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ, 1973.
- Жук А. К. Український радянський килим. Київ, 1973.
- Запаско Я. П., Овсійчук В. А., Чарновський О. О., Степко С. П. Мистецтво оновленого краю. Київ, 1979.
- Історія українського мистецтва в шести томах, т. VI. Радянське мистецтво 1941—1967 років. Київ, 1968.
- Кальченко Галина. Скульптура. Нарис про життя і творчість. Київ, 1976.
- Клоков Вячеслав. [Альбом. Автор вступної статті та упорядник Л. С. Кальницька]. Київ, 1980.
- Лашук Ю. Косівська кераміка. Київ, 1966.
- Ленінським шляхом. [Альбом. Автор-упорядник Є. Афанасьєв]. Київ, 1979.
- Лобановський Б. Б. Василь Захарович Бородай. Київ, 1974.
- Лобановський Б. Б. Онуфрій Бізюков. Нарис про життя і творчість. Київ, 1977.
- Львівська кераміка. [Альбом. Автор вступної статті Ю. Лашук. Упорядник З. Царик]. Львів, 1970.
- Меліхов Георгій. [Альбом. Автор-упорядник О. Журавель]. Київ, 1980.
- Мистецтво Радянської України. Живопис, скульптура, графіка. [Альбом. Автор тексту В. Яценко]. Київ, 1977.
- Михайло Тодоров. Вибрані твори художника. [Альбом. Автор вступної статті та упорядник Н. Снарська]. Київ, 1978.
- Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966.
- Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969.
- Наседкін Анатолій. [Альбом. Упорядники і автори вступної статті М. Чернова і А. Українська]. Київ, 1980.
- Німенко А. В. Кавалерідзе — скульптор. Київ, 1977.
- «Образотворче мистецтво». 1970—1977.
- Одайник Вадим. [Альбом. Автор-упорядник П. Говдя]. Київ, 1979.
- Островський Г. С. Юзефа Богуславівна Кратохвиля-Відимська. Київ, 1967.
- Островський Г. С. Сбразотворче мистецтво Закарпаття. Київ, 1974.
- Павлов В. П., Попова Л. І. Українська радянська сатира. Короткий нарис. Київ, 1971.
- Пам'ятники В. І. Леніну на Україні. [Альбом. Автор статті Д. Янко]. Київ, 1970.
- Пам'ятники революції на Україні. [Альбом. Автор вступної статті та упорядник Д. Янко]. Київ, 1970.
- Панфілова М. К. Федір Нірод. Київ, 1969.
- Пекаровський М. Іван Михайлович Селіванов. Київ, 1964.
- Петрикієвські розписи. [Альбом. Автор вступної статті Н. Глухенька]. Київ, 1973.
- Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. Київ, 1975.
- Пламеницький Анатолій. [Альбом. Автор-упорядник В. Харченко]. Київ, 1979.
- Попова Л. І. Олександр Данченко. Київ, 1972.

- Попова Л. І. Український радянський монументальний живопис. Київ, 1974.
- Рубан В. В. Український радянський портретний живопис. Київ, 1977.
- Сак Л. М. Макс Гельман. Київ, 1975.
- Саківич І. В. Народна керамічна скульптура Радянської України. Київ, 1970.
- Саківич І. В. Народні традиції в українській художній промисловості. Київ, 1975.
- Сафаргалін Асхат. [Альбом. Автор-упорядник. М. Склярська]. Київ, 1980.
- Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. Київ, 1981.
- Сидорович С. Й. Художні тканина західних областей УРСР. Київ, 1979.
- Скобников Олександр. [Альбом. Автор-упорядник Д. Янко]. Київ, 1979.
- Сучасне українське художнє скло. [Альбом. Автор вступної статті В. Щербак, упорядник Ф. Петрякова]. Київ, 1980.
- Стан «Зб600». Художники України — творцям стана. [Альбом. Автор вступної статті та упорядник Л. І. Турунова]. Київ, 1974.
- Статива О. Майстер декоративного розпису Надія Білокінь. Київ, 1966.
- Українська Ленініана. [Альбом. Автори вступної статті та упорядники Д. Янко і М. Криволапов]. Київ, 1980.
- Українська Ленініана. Живопис, скульптура, графіка. [Альбом. Автор вступної статті та упорядкування творів живопису й графіки Ю. Белічко, скульптури — А. Німенко]. Київ, 1970.
- Художники України — народу. Живопис, скульптура, графіка. Київ, 1967.
- Художні промисли України. [Альбом. Упорядники і автори статей Н. Кисельова, Т. Кара-Васильєва, Т. Придатко]. Київ, 1979.
- Чернова М. В. Микола Рябінін. Київ, 1973.
- Чернов Леонід. [Альбом. Автор-упорядник М. Безхутрий]. Київ, 1979.
- Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. Київ, 1979.
- Шаталін В. В. [Альбом. Автор вступної статті В. В. Рубан]. Київ, 1974.
- Шистер А. М. Михайло Божій. Київ, 1977.
- Шпаков А. Микола Петрович Глущенко. Київ, 1962.
- Шпаков А. П. Художник і книга. Київ, 1973.
- Шпаков А. П. Книга і час. Київ, 1977.
- Щербак В. А. Сучасна українська майоліка. Київ, 1974.
- Ювілейна художня виставка України. За матеріалами ювілейної художньої виставки Української РСР, присвяченої 50-річчю Великого Жовтня. [Альбом. Автор вступної статті та упорядкування Д. Янко]. Київ, 1970.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Белорусская акварель. [Альбом. На белорусском, русском, английском, французском, немецком и испанском языках. Автор-составитель А. А. Беспалый]. Минск, 1978.
- Белорусская станковая графика. [Альбом. На белорусском, русском, английском и французском языках. Автор-составитель В. Ф. Шматов]. Минск, 1979.
- Вашенко Гавриил. [Альбом. Автор текста и составитель С. П. Воронов]. М., 1980.
- Войнов А. А. История архитектуры Белоруссии. Советский период. Минск, 1975.
- Герасимович П. Н. Е. Зайцев. М., 1980.
- Громыко Виктор Александрович. Красные земли Полотчины. [Альбом. Предисловие О. А. Сурского]. М., 1978.
- Дробов Л. Н. Живопись Советской Белоруссии (1917—1975 гг.). Минск, 1979.
- Елатомцева И. Художественная керамика Советской Белоруссии. Минск, 1966.
- Елатомцева И. Монументальная летопись эпохи. Минск, 1969.
- Елатомцева И. Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры. Минск, 1974.
- Елатомцева И. М. Станковая скульптура. Понятие жанра. Минск, 1975.
- Искусство Белорусской ССР. [Альбом. На белорусском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель Л. Н. Дробов] Л., 1972.

- Искусство, созданное народом. [Альбом. Составители В. Г. Гаврилов, И. Н. Паньшина]. Минск, 1978.
- Марцелев С. В. Художественная культура Белоруссии на современном этапе. Минск, 1978.
- Микрорайоны Белоруссии. Под ред. В. А. Короля. М., 1963.
- Минск. Послевоенный опыт реконструкции и развития. [Под ред. В. А. Короля, А. П. Воинова, Е. Л. Заславского]. Минск, 1966.
- Навечно в памяти народной. Изд. 2-е, дополненное. Составитель З. Костюшина. М., 1975.
- Новые города Белоруссии. [Под ред. В. А. Короля]. Минск, 1966.
- Селезнев И. Ф. Дизайн. Проблемы материально-художественной культуры. Минск, 1978.
- Страйкова Т. С. Проектирование и строительство жилых и общественных зданий в Белоруссии. Минск, 1965.
- «Строительство и архитектура Белоруссии», 1975, № 1, 4.
- Художники Советской Белоруссии. Минск, 1976.
- Арава Э. В. Леў Мееравіч Лейтман. Мінск, 1975.
- Беларускае мастацтва. Зборнік артыкулаў і матэрыялаў, вып. 3. Мінск, 1962.
- Беларускае народнае адзенне. Мінск, 1975.
- Беларускі кніжны знак. Складальнікі А. Тычына, В. Шматаў. Мінск, 1975.
- Беларускі савецкі жывапіс. [Альбом. Аўтар тэкста і складальнік А. В. Аладава]. Мінск, 1978.
- Беларускі сувенір. [Альбом. Фота Л. А. Ліпеня. Аўтар уступнага артыкула І. М. Паньшына]. Мінск, 1976.
- Бойка У. Віктар Грамыка. Мінск, 1979.
- Вобраз У. І. Леніна у беларускім мастацтве. Мінск, 1974.
- Вьяўленчае мастацтва Беларусі. Зб. Мінск, 1977.
- Ганчароў М. Георгій Паплаўскі. Мінск, 1974.
- Ганчароў М. Мастацтва мужнасці і гераізму. Мінск, 1976.
- Ганчароў М. Арлен Кашкурэвіч. Мінск, 1977.
- Герасімовіч П. Анатоль Мікалаевіч Тычына. Мінск, 1961.
- Дробаў Л. Н. Аляксандр Пятровіч Мазалёў. Мінск, 1976.
- Дробаў Л. Н. Акім Шаўчэнка. Мінск, 1980.
- Крэпак Б. А. Леанід Шчамялёў. Мінск, 1981.
- Латун З. І. Алена Лось. Мінск, 1977.
- Лявонава А. К. Сучасная народная драўляная скульптура малых формаў.— «Этнаграфічны зборнік». Мінск, 1975.
- Леўхненка Л. Г. Старажытнае і сучаснае.—«Беларусь», 1972, № 10.
- Мастак і кніга. Мінск, 1973.
- Мастак і сучаснасць. Зб. статей. Скл. У. Бойка. Мінск, 1975.
- Петэрсон Э. А. Андрэй Бембель. Мінск, 1980.
- Петэрсон Э. А. Анатоль Анікейчык. Мінск, 1981.
- Петэрсон Э. А. Сяргей Вакар. Мінск, 1981.
- Сахута Я. М. Народная разьба па дрэву. Мінск, 1978.
- Сахута Я. М. Беларускае народнае мастацтва. Альбом. Мінск, 1980.
- Шаура Г. Ф. Гаўрыіл Харытонавіч Вашчанка. Мінск, 1978.
- Шматаў В. Беларуская сатырычная графіка. (1945—1970), Мінск, 1971.
- Шматаў В. Ф. Алеся Паслядовіч. Мінск, 1975.
- Шматаў В. Ф. Сучасная беларуская графіка. 1945—1977. Мінск, 1979.
- Шматаў В. Ф. Беларуская станковая графіка. [Альбом]. Мінск, 1979.
- Яніцкая М. М. Вытокі шкларобства Беларусі. Мінск, 1980.

ИСКУССТВО МОЛДАВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Бабернага С. Скульптор Кептенару. Кишинев, 1975.
- Бабернага С. В. Г. Русу-Чебан. Кишинев, 1979.
- Барашков Е. Лазарь Дубиновский. Кишинев, 1980.
- Гольцов Д. Леонид Григорашенко. Кишинев, 1981.
- Григорьев С. Илья Трофимович Богдеско. М., 1970.
- Искусство Молдавии. Очерки истории изобразительных искусств Молдавии. Кишинев, 1967.
- Искусство Молдавской ССР. [Альбом. На молдавском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель М. Я. Лившиц] Л., 1972.
- Колотовкин А. В., Эльтман И. С., Педаш Г. А. Архитектура Советской Молдавии. М., 1973.
- Кучук С., Лившиц М. Глеб Саинчук. Кишинев, 1978.
- Лившиц М. Я. Декоративно-прикладное искусство Молдавии. Кишинев, 1980.

Т о м а Л. Михаил Греку. Кишинев, 1971.
Т о м а Л. Клавдия Кобизева. Кишинев, 1978.
Ч е з з а Л. А. Ион Жуматий. Кишинев, 1970.
Ш а п о ш н и к о в Ф. Никита Бахчеван. Кишинев, 1977.
Э л ь т м а н И. С. Архитектура и градостроительство Молдавии.—
В кн.: «Молдаване. Очерки истории, этнографии, искусствове-
дения». Кишинев, 1977.

ИСКУССТВО ЛИТОВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

А б о л и н а Р. Юозас Кедайнис. М., 1972.
В а й т к у н а с Г. Живопись и современность.— «Творчество»,
1966, № 5, стр. 7—9.
В а м к я в и ч ю с И. Архитектор Витаутас Чеканаускас.— «Ар-
хитектура СССР», 1974, № 2, стр. 36—42.
Искусство Литовской ССР. [Альбом. На литовском, русском и ан-
глийском языках. Авторы вступительной статьи и составители
И. Умбрасас, Л. Ясюлис]. Л., 1972.
К а н ц е д и к а с А. Литовская скульптура. М., 1974.
К о р с а к а й т е И. Ионас Кузминскис. М., 1964.
К о р с а к а й т е И. Альбина Макунайте. М., 1972.
Л е б е д е в В. А. Антанас Гудайтис. М., 1979.
П и н к у с С. Юозас Балчиконис. М., 1974.
С а в и ц к а с А. Беспокойное путешествие. М., 1973.
С т а у с к а с В. Градостроительная организация районов и цент-
ров отдыха. Л., 1977.
Т и х о м и р о в а М. Литовское золото. Вильнюс, 1973.
Ч е р в о н н а я С. Микенас. Л., 1963.
Ч е р в о н н а я С., Б о г д а н е с К. Искусство Литвы. Л., 1972.
Я с ю л и с Л. Витаутас Юркунас. М., 1966.

А л е к н а R. Antanas Dimžlys. Vilnius, 1977.
Architektūros paminklai, t. 3. Vilnius, 1975, Paminklų konservavimo
institutas.
В а р к а у с к а с А. Kultūra ir visuomenė. Vilnius, 1975.
В о г д а н а с К. Leonas Žuklys, Vilnius, 1978.
В u d r y s S. Gediminas Jokūbonis. Vilnius, 1963.
В u d r y s S. Lietuvių vitražas. Vilnius, 1968.
В u d r y s S. Robertas Antinis. Vilnius, 1968.

В u d r y s S. Bronius Vyšniauskas. Vilnius, 1969.
В u d r y s S. Algimantas Stoškus. Vilnius, 1970.
В u d r y s S. Alfonsas Ambraziūnas. Vilnius, 1971.
Č e r v o n a j a S. Lietuvių dailės ryšiai. Vilnius, 1977.
G e d m i n a s A. Antanas Kučas. Vilnius, 1971.
G e d m i n a s A., G a l k u s J. Lietuvos plakatas. Vilnius, 1971.
G r i c i ū n a i t ė A. Irena Trečiokaitė — Žebenkienė. Vilnius, 1973.
G u d y n a s P. Jonas Švažas. Vilnius, 1970.
G u d y n a s P. Vytautas Mackevičius. Vilnius, 1971.
G u d y n a s P. Gediminas Jokūbonis. Vilnius, 1976.
J a s i u l i s L. Vytautas Jurkūnas. Vilnius, 1969.
Knyga ir dailininkas. [Sudarė: A. Gedminas, R. Gibavičius]. Vilnius,
1966.
K l i a u g i e n ė I. Silvestras Džiaukštas. Vilnius, 1975.
K l o v a B. Lietuvių monumentalioji dekoratyvinė tapyba. Vilnius,
1975.
K o r s a k a i t ė I. Gyvybinga grafikos tradicija. Vilnius, 1970.
K o r s a k a i t ė I. Arūnas Tarabilda. Vilnius, 1971.
Lietuvių tarybinė grafika. 1940—1970. Katalogas. Vilnius, 1978.
M a c k o n i s J., A l e k s i e n ė I. Lietuvos scenografija. Vilnius,
1968.
M a č i u l i s A. Lietuviškųjų interjerų krizė? — Literatūra ir
menas, 1972. 06. 03. Vilnius.
P i l y p a i t i s A., B a r š a u s k a s J. XVI—XVIII a. Lietuvos
naujų ir rekonstruotų miestų centrų užstatymo planingumas.— Lie-
tuvos TSR architektūros klausimai, III t. Vilnius, 1966.
P i n k u s S. Kazys Morkūnas. Vilnius, 1972.
Po Spalio vėliava. Vilnius, 1977.
S a v i c k a s A. Peizažas lietuvių tapyboje. Vilnius, 1965.
Š e p e t y s L. Daiktų grožis. Vilnius, 1968.
S o l e v i č i e n ė J., J a s i u l i s L. Napoleonas Petrulis. Vilnius,
1975.
T a u r a s A. Landšafto architektūra kaime. Vilnius, 1974.
T u l e i k i s L. Stasys Jusionis. Vilnius, 1972.
T u m ė n i e n ė N. Vincentas Gečas. Vilnius, 1977.
U l o z a V. Lenino paveikslas lietuvių tarybinėje dailėje.— «Men-
tyra», III. Vilnius, 1971.
V a i t k ū n a s G. Konstantinas Bogdanas. Vilnius, 1975.
Ž e m a i t y t ė Z. Domicėlė Tarabildienė. Vilnius, 1973.
Б а р к а у с к а с А. С. Обрис соціалістичної культури. Нарис
про розвиток соціалістичної культури Литовської РСР. Київ,
1979.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. С. Чуйков. Черная мадонна. Х., м. 1962. Государственный Русский музей. Ленинград.
2. В. Серов. С Лениным. Х., м. 1961. Дирекция выставок и панорам Министерства культуры СССР
3. А. Дейнека. Юный конструктор. Х., м. 1966. Дирекция выставок Союза художников СССР
4. Ю. Пименов. Свадьба на завтрашней улице. Х., м. 1962. Государственная Третьяковская галерея. Москва
5. Д. Налбандян. Выступление Л. И. Брежнева в Хельсинки. Х., м. 1976. Дирекция выставок Союза художников СССР
6. И. Серебряный. Портрет Д. Д. Шостаковича. Х., м. 1964. Государственная Третьяковская галерея. Москва
7. Ф. Решетников. Героическая пятерка. Х., м. 1975. Дирекция выставок и панорам Министерства культуры СССР
8. Л. Бродская. Золотая осень. Х., м. 1972. Собственность автора
9. Н. Ромадин. Кудинское озеро. Ватман, к., м. 1974—1978. Государственная Третьяковская галерея. Москва
10. Б. Щербаков. Суворовский дуб. Х., м. 1969. Министерство культуры СССР
11. А. Грицай. Май. Весеннее тепло. Х., м. 1970—1973. Министерство культуры РСФСР
12. В. Иванов. Полдник. Из серии «Русские женщины». Х., м. 1963—1966. Государственная Третьяковская галерея. Москва
13. П. Оссовский. Рыбаки Псковского озера. Х., м. 1966—1975. Государственная Третьяковская галерея. Москва
14. Г. Коржев. Проводы. Х., м. 1967. Министерство культуры РСФСР
15. В. Попков. Шинель отца. Х., м. 1972. Государственная Третьяковская галерея. Москва
16. П. Никонов. Наши будни. Х., м. 1961. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
17. Д. Жилинский. Гимнасты СССР. Оргалит, синт. темпера, левкас. 1964—1965. Государственный Русский музей. Ленинград
18. Е. Широков. Портрет писателя Виктора Астафьева. Х., м. 1969. Государственная Третьяковская галерея. Москва
19. М. Малютин. Доярка З. И. Заботина. Древесностружечная плита, м. 1967. Художественный фонд РСФСР
20. Е. Моисеенко. Черешня. Х., м. 1969. Государственный Русский музей. Ленинград
21. А. Левитин. Бригадир электромонтажников В. Д. Рогоза. Х., м. 1975. Дирекция выставок и проектирования памятников Министерства культуры РСФСР
22. Б. Угаров. За землю, за волю. Х., м. 1970. Художественный фонд РСФСР
23. А. Никич. Военные корреспонденты. Х., м. 1965. Государственная Третьяковская галерея. Москва
24. А. Мыльников. Прощание. Х., м. 1975. Министерство культуры РСФСР
25. В. Загонек. Морозное утро. Х., м. 1975. Дирекция выставок Союза художников СССР
26. Ю. Кугач. Перед танцами. Х., м. 1961. Государственная Третьяковская галерея. Москва
27. В. Гаврилов. Дмитрий Федорович с приемным сыном. Х., м. 1969. Дирекция художественных фондов и проектирования памятников Министерства культуры РСФСР
28. А. и С. Ткачевы. Свет в деревне. Х., м. 1970—1972. Художественный фонд СССР
29. А. и С. Ткачевы. Пора сенокосная. Х., м. 1975. Министерство культуры СССР
30. В. Нечитайло. На Красной площади. Х., м. 1961—1964. Центральный музей В. И. Ленина. Москва
31. В. Сидоров. Пора безоблачного неба. Х., м. 1968—1969. Государственная Третьяковская галерея. Москва
32. В. Стожаров. Лен. Х., м. 1967. Государственная Третьяковская галерея. Москва
33. И. Шевандронова. На террасе. Портрет сына. Х., м. 1973. Собственность автора
34. А. Либеров. Полдень. На реке Таре. Х., пастель. 1977. Собственность автора
35. Е. Зверьков. Зимнее солнце. Х., м. 1971. Министерство культуры РСФСР
36. Т. Назаренко. Казнь народовольцев. Х., м. 1969—1972. Государственная Третьяковская галерея. Москва
37. Е. Романова. Автопортрет. Х., м. 1972. Министерство культуры РСФСР
38. В. Жемерикин. Девчата с Магистральной. Х., м. 1976. Государственный художественный музей. Горький
39. В. Хабаров. Натюрморт с вербой. К., темпера. 1976. Союз художников РСФСР
40. М. Самсонов (при участии М. Ананьева, В. Фельдмана). Штурм Перекопа в 1920 году. Диорама. 1962. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва
41. В. Рындин. Эскиз декорации к балету «Икар» С. Слонимского. Государственный академический Большой театр СССР. Москва. 1971. Б., акв., пастель. Союз художников СССР
42. С. Вирсаладзе. Эскиз костюмов к балету «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева. Государственный академический Большой театр СССР. Москва. 1975. Б., гуашь. Собственность автора
43. И. Севастьянов. Эскиз декорации к опере «Князь Игорь» А. Бородина. Театр оперы и балета. Куйбышев. 1972. Б., смешанная техника. Собственность автора
44. А. Лушин. Эскиз декорации к балету «Пульчинелла» И. Стравинского. Академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Москва. 1976. К., смешанная техника. Собственность автора
45. Н. Золотарев. Эскиз декорации к балету «Любовью за любовь» Т. Хренникова. Государственный академический Большой театр СССР. Москва. 1976. К., темпера. Министерство культуры РСФСР

46. С. Юнович. Эскиз декорации к пьесе «Три сестры» А. Чехова. Драматический театр. Хельсинки. 1972. Б., гуашь. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
47. В. Левенталь. Эскиз декорации к комедии «Женитьба» Н. Гоголя. Драматический театр на Малой Бронной. Москва. 1975. Фанера, темпера. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
48. Э. Кочергин. Макет к инсценировке «История лошади» по повести «Холстомер» Л. Толстого. Академический Большой драматический театр имени М. Горького. Ленинград. 1975. Б., к., цв. кар. Собственность автора
49. В. Доррер. Эскиз декорации к музыкальной драме «Ифигения» К. Глюка. Академический Малый театр оперы и балета. Ленинград. 1972. Б., гуашь. Собственность автора
50. Б. Мессерер. Эскиз декорации к балету «Спартак» А. Хачатуряна. Армянский академический театр оперы и балета имени А. Спендиарова. Ереван. 1978. Собственность автора
51. Д. Боровский. Макет к драме «Бесприданница» А. Островского. Киевский театр имени Леси Украинки. 1972
52. М. Китаев. Макет к спектаклю «Похождения Чичикова» по поэме «Мертвые души» Н. Гоголя. Академический театр драмы имени А. С. Пушкина. Ленинград. 1974. Собственность автора
53. Н. Двигубский. Эскиз декорации к сценической композиции «Кола Брюньон» по роману Р. Роллана. Московский Художественный академический театр СССР имени М. Горького. 1973. Х., м. Министерство культуры РСФСР
54. А. Васильев. Эскиз декорации к пьесе «Враги» М. Горького. Драматический театр на Малой Бронной. Москва. 1977. Х., темпера. Союз художников РСФСР
55. И. Сумбаташвили. Макет к пьесе «Сталевары» Г. Бокарева. Московский художественный академический театр СССР имени М. Горького. 1972. Музей МХАТ
56. Е. Борисов. Эскиз декорации к драматической композиции «Характеры» по рассказам В. Шукшина. Рязанский областной драматический театр. 1975
57. В. Петрова, Л. Петров. Штурм. Из серии «Год семнадцатый». Цв. офорт. 1969. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
58. Ю. Непринцев. Сентябрь 1941 года. Из серии «Ленинградцы». Офорт. 1961—1967
59. В. Минаев. Цюрих. Шпигельгассе, 14. Из серии «По ленинским местам. Швейцария. Франция». Б., смешанная техника 1977—1979. Министерство культуры СССР
60. А. Билль. Международный симпозиум женщин. Центральная часть триптиха «За мир». Линогравюра. 1970
61. В. Ветрогонский. Кандалакша. Из серии «Встречи на Кольской земле». Литография. 1976
62. Ю. Коровин. За работой. Из серии «Тарусские вышивальщицы». Б., акв., белила. 1969
63. М. Фейгин. Портрет доктора Фридберга. Сухая игла. 1972. Собственность автора
64. Н. Пономарев. В Бенгальском заливе. Из серии «По Индии». К., гуашь, пастель. 1961. Государственная Третьяковская галерея. Москва
65. А. Ушин. Лист из серии «Народное ополчение. 1943». Линогравюра. 1967. Министерство культуры СССР
66. И. Голицын. Художник В. А. Фаворский гравюрует «Маленькие трагедии» Пушкина. Линогравюра. 1961. Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
67. Г. Захаров. Яуза. Линогравюра. 1962. Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
68. А. Бородин. Две матери. Из серии «В малоземельской тундре». Линогравюра. 1961. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
69. И. Обросов. Залив Обуховский. Автолитография. 1970. Собственность автора
70. К. Калинычева. Красный клуб. Из серии «Камчатский март». Цв. автолитография. 1970. Собственность автора
71. В. Вильнер. Лист из цикла «Дни нашей жизни». Цв. литография. 1976—1977. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
72. Д. Бисти. Супербложка к поэме «Энеида» Вергилия. Ксилография. 1970
73. Е. Ганнушкин. Разворотный титул к «Хорошо темперированному клавиру» И.-С. Баха. 1972
74. А. Ливанов. Иллюстрация к пьесе «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Подкрашенная линогравюра. 1964
75. А. Васин. Иллюстрация к роману «Живые и мертвые» К. Симонова. Б., гуашь. 1964
76. В. Носков. Лист из книги «Ленин. Октябрь». Ксилография. 1976
77. Е. Кибрик. Василий Шуйский. Иллюстрация к трагедии «Борис Годунов» А. Пушкина. Б., чернила, тушь. 1964. Государственная Третьяковская галерея. Москва
78. Д. Шмаринов. Разворотная иллюстрация к трагедии «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Б., уголь, черн. акв. 1959. Государственный Русский музей. Ленинград
79. О. Верейский. Иллюстрация к повести «Старик и море» Э. Хэмингуэя. Б., тушь. 1970
80. Н. Калита. Иллюстрация к книге «Воспоминания о художнике Верещагине» В. Верещагина. Гравюра на дереве. 1976
81. А. Гончаров. Иллюстрация к пьесе «Дело» А. Сухова-Кобылина. Ксилография. 1971
82. Кукрыниксы. Идут на богомолье. Иллюстрация к повести «Левша» Н. Лескова. Б., акв., тушь. 1974
83. В. Горяев. Концевая иллюстрация к «Петербуржским повестям» Н. Гоголя. Б., кар. 1964. Государственный Русский музей. Ленинград
84. Б. Дехтерев. Эскиз супербложки к трагедии «Гамлет» В. Шекспира. Б., черн. гуашь, акв., кар. 1965. Министерство культуры РСФСР
85. С. Бродский. Иллюстрация к роману «Дон-Кихот» М. Сервантеса. Темпера. 1975
86. Н. Попов. Иллюстрация к роману «Робинзон Крузо» Д. Дефо. Автолитография, акв. 1974
87. А. Кокорин. Иллюстрация к сказке «Старый уличный фонарь» Г.-Х. Андерсена. Б., акв., тушь. 1976
88. Т. Маврина. Лесная речка. Темпера, гуашь. 1969. Собственность автора
89. М. Митурич. Иллюстрация к сказке «Маугли» Р. Киплинга. Б., акв., гуашь. 1975. Союз художников СССР

90. Ю. Васнецов. Иллюстрация к книге «Радуга-дуга». Б., акз., гуашь. 1969
91. Н. Устинов. Иллюстрация к сборнику стихов «Листопад» И. Бунина. Б., акв. 1976
92. В. Пивоваров. Иллюстрация к книге «Большое и маленькое» В. Пивоварова. Б., акв., тушь. 1976
93. Е. Ведерников. Рацпредложение «Крокодила», как заставить пешеходов соблюдать правила уличного движения. 1964
94. О. Савостюк, Б. Успенский. «Революционный держите шаг!» Плакат. Левая часть триптиха. 1967
95. Л. Кербель. Памятник К. Марксу. Гранит. 1961. Москва
96. Н. Томский. Памятник В. И. Ленину. Гранит. 1970. Берлин
97. В. Исаева, Р. Таурит. Статуя «Мать-Родина» на Пискаревском кладбище. Бронза, гранит. 1960. Ленинград
98. Е. Вучетич, архитектор Я. Белопольский и др. Памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане. Бетон. 1964—1967. Волгоград
99. Б. Дюжев, архитекторы Н. Миловидов, Г. Саевич. Памятник воинам и ополченцам. Бронза, гранит. 1968, Тула
100. Д. Митлянский. Памятник погибшим одноклассникам. Бронза. 1971. 110-я средняя школа. Москва
101. М. Аникушин. Памятник героическим защитникам Ленинграда. 1975. Фрагмент.
102. М. Аникушин, архитекторы В. Каменский, С. Сперанский. Памятник героическим защитникам Ленинграда. Бронза, гранит. 1975. Ленинград
103. В. Буюкин. Памятник Л. Н. Толстому. Бронза, гранит. 1973. Тула
104. В. Цигаль. Памятник С. А. Есенину. Бронза, гранит. 1972. Москва
105. О. Комов. Памятник А. С. Пушкину. Бронза, гранит. 1974. Калинин
106. А. Белашова. Памятник Н. К. Крупской. Бронза, гранит. 1976. Москва
107. З. Виленский. Портрет Героя Советского Союза М. М. Громова. Бронза. 1970. Собственность автора
108. М. Аникушин. Портрет А. П. Чехова. Бронза. 1961. Государственная Третьяковская галерея. Москва
109. Н. Никогосян. Портрет С. А. Мартинсона. Бронза. 1967. Государственная Третьяковская галерея. Москва
110. М. Вайнман. Портрет девушки. Дерево. 1967. Калужский музей изобразительных искусств. Филиал в селе Ульяново
111. Ю. Александров. Портрет геолога Н. Дойникова. Гипс тонированный. 1960. Государственная Третьяковская галерея. Москва
112. Д. Шаховской. Камчатские рыбаки. Медь. 1959. Государственный Русский музей. Ленинград
113. Б. Пленкин. Подручный сталевара Сергей Арчуков. Бронза. 1975. Дом советской науки и техники. Токио
114. В. Вахрамеев. Люди космоса. Кованая медь, сварка. 1972. Государственная Третьяковская галерея. Москва
115. А. Пологова. Портрет лесника Савченко с семьей и дикой уткой. Дерево. 1963. Фрагмент. Казахская художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата
116. Т. Соколова. Марина Цветаева. Кованая медь. 1969. Союз художников СССР
117. В. Стамов. Звеневая Клава. Бронза. 1972. Челябинская областная картинная галерея
118. В. Рыбалко. Бамовец. Бронза. 1977. Союз художников СССР
119. М. Харламова. Юность. Бронза. 1969. Государственный Русский музей. Ленинград
120. Л. Баранов. М. В. Ломоносов. Гипс. 1975. Собственность автора
121. Л. Кремнева. Зеркало. Гипс. 1977. Собственность автора
122. О. Кирюхин. Сенокос. Бронза. 1975. Всесоюзный производственно-художественный комбинат имени Е. Вучетича
123. Ю. Чернов. Ю. А. Гагарин. Бронза. 1973. Государственная Третьяковская галерея. Москва
124. А. Марц. Стадо северных оленей. Металл. 1972. Министерство культуры СССР
125. А. Белашов. Куница. Гипс. 1972. Собственность автора
126. П. Фролов. Птица. Металл. 1972
127. В. Городецкий. Сервиз «Петергоф». Фарфор, подглазурная роспись. 1976
128. Н. Славина. Сервиз «Белые ночи». Фарфор, подглазурная роспись. 1977. Музей Ленинградского фарфорового завода
129. А. Бржезицкая. Трубачи. Фарфор, подглазурная роспись. 1967. Дулевский фарфоровый завод
130. Б. Смирнов. Композиция «Человек, конь, собака и птица». Стекло. 1970. Стеклодув Э. Голяк
131. А. Хихеева. Набор для молока. Майолика, роспись подглазурными красками и глазурями. 1970-е гг. Музей Конаковского фарфорового завода имени М. И. Калинина
132. Л. и Д. Шушкановы. Ваза «Пробуждение весны». Стекло, гута, живописная техника. 1977
133. В. Шевченко. Композиция «Цветение». Сульфид. 1970. Дятьковский хрустальный завод
134. Н. Моисеева, Э. Морозова, И. Куренкова (при участии Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько). Адмиралтейство. Фрагмент шпалеры «Петровские зори». Шерсть, ручное ткачество. 1971. Банкетный зал гостиницы «Ленинград». Ленинград
135. С. Веселов. Ковш «Утка» с черпаками. Дерево, роспись. 1977. Хохлома
136. М. Копылков. Натюрморт в корзине. Шамот, соли, эмаль. 1976. Собственность автора
137. М. Савельев. Поднос «Розы». Металл, роспись. 1977. Жостово
138. А. Кочупалов. Русалка. Миниатюрная живопись на папье-маше, яичная темпера, лак. 1972. Палех
139. Б. Киселев. Ларец «Предки наши». Миниатюрная живопись на папье-маше, лак, темпера. 1977. Холуй
140. Н. Насонова. Квасник с драконом. Поливная керамика. 1970-е гг. Скопин
141. А. Зайцева. Всадник. Глиняная игрушка с росписью. 1977. Тула
142. А. Мерзлый. Шкатулка «Кони». Кость. 1970-е гг. Холмогоры
143. В. Веселова и другие. Панно «Россия». Кружево. 1977
144. Е. Регунова. Платок. 1976. Павловский Посад

145. Панно «Всадник». Дерево, роспись. 1970-е гг. Городец
146. Е. Кошкина. Доярка с коровой. Дымковская игрушка. 1970-е гг.
147. Г. Азаматова. Коробка «Маки». Дерево, роспись. 1970-е гг. Полховский Майдан
148. М. Посохин, А. Мндоянц, Г. Макаревич, Б. Тхор, Ш. Айрапетов, И. Ан. Покровский и другие. Ансамбль проспекта Калинин. 1960-е гг. Москва
149. И. Рожин, И. Покровский, А. Климович, Ф. Новиков и другие. Зеленоград. 1960-е гг.
150. Б. Мезенцев, М. Константинов, Г. Исакович. Мемориальный комплекс в Ульяновске. 1970
151. Б. Рубаненко, В. Шкваринов, Ю. Бочаров, Е. Кутырев и другие. Тольятти. 1960-е — 1970-е гг.
152. М. Посохин, А. Мндоянц, Е. Стамо, П. Штеллер, Н. Щепетильников. Кремлевский Дворец съездов. 1961. Москва
153. Кремлевский Дворец съездов в Москве. Интерьер
154. В. Каменский, А. Жук, инженер И. Максимов. Концертный зал «Октябрьский». 1967. Ленинград
155. Л. Баталов, Д. Бурдин, инженер Н. Никитин. Телевизионная башня в Останкино. 1960—1967. Москва
156. Дворец пионеров на Ленинских горах. 1959—1963. Зимний сад. Москва
157. В. Егеров, В. Кубасов, Ф. Новиков, Б. Палуй, И. Покровский, М. Хажакян, инженер Ю. Ионов. Дворец пионеров на Ленинских горах. 1959—1963. Москва
158. Ф. Новиков, Г. Саевич, инженер Ю. Ионов. Московский институт электронной техники. 1971. Зеленоград
159. Н. Андронов, А. Васнецов. Печать революции. Мозаика в интерьере здания редакции «Известий». 1977. Москва
160. В. Башков (под руководством А. Мыльникова). Петровский Петербург. Роспись в средней школе № 11. 1969. Ленинград
161. О. Филатчев. Роспись в Московском институте нефтехимической и газовой промышленности имени И. М. Губкина. 1975
162. В. Кулаков. Роспись в Томском государственном университете. 1977
163. Ю. Королев. Семья. Фрагмент мозаики «Моя Родина» в зале ожидания автовокзала. 1972. Москва
164. В. Замков. Год 1919. Эскиз росписи. 1977. Москва
165. Б. Тальберг. Освобожденный человек. Мозаика на фасаде Дворца культуры. 1968. Свердловск
166. А. Кузнецов. История театра. Роспись в фойе Драматического театра во Владивостоке. 1975
167. Д. Чечулин. Гостиница «Россия». 1964—1967. Москва
168. Г. Горлышков, В. Давиденко, Н. Шебалина, И. Былинкин. Драматический театр имени А. В. Луначарского во Владимире. 1973
169. Ю. Шварцбрейм, В. Эдемская, инженер Н. Топилин. Цирк в Сочи. 1975
170. А. Жук, Ж. Вержбицкий, инженер С. Кузьменко и другие. Аэропорт в Пулково. 1974. Ленинград
171. В. Маликов. Муса Джаляль. Металл. 1971. Музей изобразительных искусств ТАССР. Казань
172. Х. Якупов. Челнинские красавицы (КамАЗ). Х., м. 1975. Музей изобразительных искусств ТАССР. Казань
173. И. Зарипов. Дóма. Х., м. 1971. Государственный Русский музей. Ленинград
174. А. Тумашев. Эскиз декорации к пьесе «Потоки» Т. Гиззата Татарский академический театр имени Г. Камала. Казань 1977. Х., м. Собственность автора
175. А. Лутфуллин. Три женщины. Х., м. 1969. Художественный фонд РСФСР
176. Г. Имашева. Эскиз декорации к пьесе «Матери ждут своих сыновей» А. Мирзагитова. Башкирский академический театр имени М. Гафури. Уфа. 1975. Х., темпера. Собственность автора
177. Я. Крыжевский. Бело-голубой день. Х., м. 1976. Министерство культуры РСФСР
178. А. Холмогоров. Первый председатель Удмуртской автономии И. А. Наговицын. Х., м. 1969. Удмуртский республиканский краеведческий музей. Ижевск
179. П. Елкин. Удмуртский этнограф В. Е. Владыкин. Х., м. 1977—1978
180. А. Солонинов. Плакетка «Красный пахарь». Металл. 1969. Художественно-производственные мастерские Удмуртского отделения Художественного фонда РСФСР. Ижевск
181. Н. Карачарсков. На полях Чувашии. Х., м. 1977. Дирекция художественных выставок Министерства культуры СССР
182. В. Горбунов. Чаша «Хмель» и ковши с чувашским орнаментом. Дерево, резьба. 1968—1969. Чувашская государственная художественная галерея. Чебоксары
183. А. Миттов. Трапеза. Из серии по мотивам поэмы «Нарспи» К. Иванова. Темпера, золото. 1965—1969. Чувашская государственная художественная галерея. Чебоксары
184. П. Горбунцов. Осень. Х., м. 1970
185. С. Подмарев. Тяга. Оргалит, м. 1977
186. Н. Токтаулов. Вечерние мелодии. Оргалит, темпера. 1977
187. И. Михайлин. Беление холста. Из серии «Край марийский». Б., линогравюра. 1969
188. Л. Орлова. Занавес. Шерсть, вышивка. 1969
189. В. Илюхин. Народный поэт Мордовии Никул Эркай. Х., м. 1962—1963. Мордовская республиканская картинная галерея имени Ф. В. Сычкова. Саранск
190. В. Беднов. Беление холстов. Х., м. 1967. Мордовская республиканская картинная галерея имени Ф. В. Сычкова. Саранск
191. В. Макаров. Продкомиссар Анна Лусс. Х., м. 1976
192. Л. Трембачевская-Шанина. Обед в поле. Линогравюра. 1966. Мордовская республиканская картинная галерея имени Ф. В. Сычкова. Саранск
193. С. Добряков. Северные игры. Мозаика. 1963. Республиканский художественный музей Коми АССР. Сыктывкар
194. С. Торлопов. Буровая в пути. Х., темпера. 1969. Республиканский художественный музей Коми АССР. Сыктывкар
195. Л. Лангинен. Сиркка. Бронза. 1966. Государственная Третьяковская галерея. Москва
196. Ф. Ниеминен. Тяжбуммашевцы. Х., м. 1969. Государственный Русский музей. Ленинград

197. А. Авдышев. Рыбацкое становище. Из серии «Моя Карелия». Линогравюра. 1968. Музей изобразительных искусств КАССР. Петрозаводск
198. Ш. Бедоев. Первый урожай. Х., м. 1971
199. С. Санакоев. Свадьба. Гипс тонированный. 1977. Министерство культуры РСФСР
200. Х. Крымшамхалов. Монумент защитникам Баксанского ущелья близ Гунделен. 1968. Кабардино-Балкарская АССР.
201. И. Бекичев. Портрет клоуна А. Николаева. Бронза. 1977. Дирекция художественных фондов и проектирования памятников Министерства культуры РСФСР
202. В. Мордовин. Сельские коммунисты. Х., м. 1964. Чечено-Ингушский республиканский музей изобразительных искусств имени П. З. Захарова. Грозный
203. О. Омаров. Кулилки. Х., м. 1977. Дагестанское отделение Художественного фонда РСФСР. Махачкала
204. А. Шарыпов. Балхарки. Из серии «Дагестанские мотивы». Линогравюра. 1965. Министерство культуры РСФСР
205. М. Магомедова. Переплет к книге «Письмена» Р. Гамзатова. Серебро, эмаль, гравировка, оксидировка. Дагестанский республиканский музей изобразительных искусств. Махачкала
206. Г. Рокчинский. Джангарчи Овла Эляев. Х., м. 1969. Калмыцкая государственная картинная галерея. Элиста
207. С. Саая. Осень в верховьях Канги. Х., м. 1972. Художественный фонд РСФСР
208. М. Хертек. Архар (Горный козел с детенышем). Агальматолит. 1970-е гг. Художественный фонд РСФСР
209. Д. Дугаров. Кочующие горы Умэнгови. К., м. 1977. Бурятский республиканский художественный музей имени Ц. С. Сампилова. Улан-Удэ
210. А. Хомяков. Семейный хор. Шамот, соли. 1977
211. С. Ринчинов. Тоонто. Х., м. 1971. Бурятский республиканский художественный музей имени Ц. С. Сампилова. Улан-Удэ
212. А. Сахаровская. Стрельба из лука. Из серии «Сурхарбан». Литография. 1971. Бурятский республиканский художественный музей имени Ц. С. Сампилова. Улан-Удэ
213. Ю. Чирков. Портрет Героя Социалистического Труда Н. Л. Тогмитовой. Х., м. 1975. Бурятский республиканский художественный музей имени Ц. С. Сампилова. Улан-Удэ
214. Э. Цыденов. Моя современница. Дерево. 1975
215. А. Осипов. Народные писатели Якутии. Х., м. 1974. Министерство культуры РСФСР
216. В. Васильев. Музыка. Из серии «Новое и старое». Линогравюра. 1966. Якутский республиканский музей изобразительного искусства имени М. Ф. Габышева. Якутск
217. А. Тымнетагин. Резка жира. Кость. 1972
218. Коллектив зодчих под руководством Б. Рубаненко и инженера Р. Патева. Набережные Челны. 1970-е гг.
219. М. Хайруллин. Казанский молодежный центр. 1976
220. С. Тавасиев, архитектор И. Гайнутдинов. Памятник Салавату Юлаеву. Бронза, гранит. 1967. Уфа
221. В. Микита. Ягненок. Х., м. 1969. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
222. Т. Яблонская. Лен. Х., м. 1977. Министерство культуры СССР
223. В. Задорожный. На месте прошедших боев. Х., м. 1965. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
224. Т. Голембиевская. Бессмертие. Х., м. 1973. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
225. В. Шаталин. Собирались отряды юных бойцов. Х., м. 1969—1970. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
226. М. Божий. Двадцатый век. Х., м. 1964—1967. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
227. В. Токарев. Комиссар. Х., м. 1967. Одесский художественный музей
228. А. Наседкин. Продотряд. Х., м. 1967. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
229. А. Константинопольский. На рассвете. Х., м. 1960—1961. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
230. А. Сафаргалин. Медсестра. Х., м. 1965. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
231. А. Хмельницкий. Во имя жизни. Х., м. 1967. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
232. М. Антончик. Хозяин родной земли. Дважды Герой Социалистического Труда Ф. Желюк. Х., м. 1975. Выставочный павильон Министерства культуры УССР. Киев
233. С. Григорьев. Портрет Петра Панча. Х., м. 1967. Ворошиловградский художественный музей
234. В. Выродова-Готье. Портрет мастера народного творчества М. Примаченко. Х., м. 1975. Запорожский художественный музей
235. А. Коцка. На озере Синевир. Х., м. 1977. Выставочный павильон Министерства культуры УССР. Киев
236. А. Глущенко. Весенние цветы. Х., м. 1976. Выставочный павильон Министерства культуры УССР. Киев
237. Е. Лысик. Эскиз декорации к балету «Собор Парижской богородицы» на музыку Г. Берлиоза. Украинский академический театр оперы и балета имени И. Франко. Львов. 1970. Фанера, темпера. Союз художников СССР
238. Ф. Нирод. Эскиз декорации к балету «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. Украинский академический театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. Киев. 1971. Б., гуашь, пастель. Музей театра, музыки, кино Украинской ССР. Киев
239. В. Бородай, В. Зноба, И. Зноба, архитекторы А. Малиновский, Н. Скибицкий. Монумент в честь Великой Октябрьской социалистической революции. Бронза, гранит. 1977. Киев
240. В. Борисенко, архитектор А. Консулов. Памятник бойцам Первой Конной армии. Кованая медь, бетон. 1976. Олесько Львовской области.
241. Д. Крвавич, Э. Мисько, Я. Мотыка, А. Пирожков, архитекторы М. Вендзилович, А. Огранович. Монумент боевой славы Советских Вооруженных Сил. Бронза, гранит. 1970. Львов.
242. Г. Кальченко, архитектор А. Игнащенко. Памятник Лесе Украинке. Бронза, гранит. 1973. Киев
243. А. Ковалев, архитектор В. Гнездилов. Памятник А. С. Пушкину. Бронза, гранит. 1962. Киев
244. М. Лысенко. Портрет директора объединения Туркменковер Г. Бекдурдыевой. Оргстекло. 1969. Выставочный павильон Министерства культуры УССР. Киев

245. В. Бородай. Портрет В. И. Касияна. Оргстекло. 1973. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
246. Н. Рябинин. Голова студента из Мадраса. Армянский туф. 1964. Собственность автора
247. И. Коломиец. Делегатка. Оргстекло. 1969. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
248. В. Клоков. Утро. Девочка с рысью. Дерево. 1974. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
249. А. Куш. Мир. Гальванопластика. 1976. Выставочный павильон Министерства культуры УССР. Киев
250. Г. Малаков. Свежий номер. Антверпен. Из серии «Ленин за границей». Линогравюра. 1969—1970. Дирекция художественных выставок Украины
251. М. Дерегус. Ветреный день. Офорт. 1969. Выставочный павильон Министерства культуры УССР. Киев
252. Н. Лопухова. Гуси. Сухая игла. 1975. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
253. Е. Джолос-Соловьев. Часовой. Из серии «Первые годы Советской власти». Офорт. 1969. Харьковский художественный музей
254. Н. Родин. К Ленину. Из серии «Мы — советские люди». Офорт. 1969. Выставочный павильон Министерства культуры УССР. Киев
255. А. Данченко. Утро. Из серии «Корюковка. 1 марта 1943 года». Цв. офорт. 1971. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
256. Л. Левицкий. В краю когда-то партизанском. Линогравюра. 1968—1969. Дирекция художественных выставок Украины
257. А. Чебыкин. Стихи. Из серии «Космические офорты». Офорт. 1976. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
258. Г. Якутович. По мотивам «Слова о полку Игореве». Офорт. 1976. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
259. А. Губарев. Там за горою... Из серии «Народные баллады Закарпатья». Линогравюра. 1966. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
260. С. Адамович. Фронтиспис к роману «Земля» О. Кобылянской. Линогравюра. 1960
261. А. Базилевич. Иллюстрация к поэме «Энеида» И. Котляревского. Тушь, перо, акварель. 1966
262. И. Селиванов. Иллюстрация к роману «Всадники» Ю. Яновского. Линогравюра. 1960. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
263. Т. Ляшук. «Радянська слава Україно...». Плакат. 1967. Запорожский художественный музей
264. С. и Л. Джусы. Гобелен «Дружба. Навеки вместе». Шерсть, ручное ткачество. 1970-е гг.
265. Полтавская вышивка. 1970-е гг.
266. Н. Бабенко. Ковер. Шерсть, ручное ткачество. 1970-е гг.
267. В. Соколенко. Набор посуды. Дерево, роспись. 1970-е гг.
268. В. Корпанюк. Тарелка декоративная. Дерево, резьба, инкрустация. 1970-е гг. Косов
269. М. Тимченко. Блюдо декоративное. Фарфор, подглазурная роспись. 1971
270. И. Зарицкий. Ваза. Бесцветный и цветной хрусталь, резьба. 1973
271. О. Жникруп. Декоративная композиция «Ликбез». Фарфор, подглазурная роспись. 1970
272. Ваза. Керамика. 1970-е гг. Косов
273. Л. Митяева. Набор из двух кувшинов и двух бокалов. Стекло. 1970-е гг.
274. В. Ладный, Г. Кульчицкий. Русановский жилой район 1963—1972. Киев
275. В. Васильев, Ю. Плаксиев, В. Реусов, инженер Л. Фридган. Киноконцертный зал «Украина». 1963. Харьков
276. Е. Гусева, А. Зубок, Н. Чмутина, В. Штолько, инженеры Л. Дмитриев, А. Игнатенко. Гостиница «Тарасова гора». 1961. Канев
277. И. Грынив, М. Волив. Пансионат «Беркут» на Яблуневском перевале в Карпатах. 1968
278. Ю. Плаксиев, инженер П. Пашков. Станция Харьковского метрополитена «Спортивная». 1975
279. А. Малиновский, А. Комаровский. Дом Союзов. 1977. Киев
280. Е. Маринченко, И. Вайнер, П. Жилицкий, инженеры П. Бугаевский, В. Федорченко. Дворец культуры «Украина». 1970. Киев
281. Ю. Панько, И. Коваленко, Г. Подгорская, художник В. Задорожный. Общественное здание в центре поселка Калита Киевской области. 1972
282. И. Литовченко, В. Ламах, Э. Котков. Мир, труд, счастье. Мозаичное панно в Бориспольском аэропорту. 1965. Киев
283. С. и Р. Кириченко, Н. Клейн. Давид Гурамишвили. Мозаичное панно в санатории «Миргород». 1974. Полтавская область
284. Л. Орленко. Металлурги Запорожья. Чеканка. 1971. Запорожский художественный музей
285. М. Данциг. Партизанская свадьба. Х., м. 1968. Государственный художественный музей БССР. Минск
286. М. Савицкий. Партизанская мадонна. Х., м. 1967. Государственная Третьяковская галерея. Москва
287. Л. Щемелев. Мое рождение. Х., м. 1967. Государственный художественный музей БССР. Минск
288. В. Громыко. Песня о моем отряде. Х., м. 1977. Дирекция выставок Союза художников СССР
289. В. Сахненко. Наш праздник. Х., м. 1968. Государственный художественный музей БССР. Минск
290. В. Гомонов. Мы — доярки. Х., м. 1977. Художественный фонд БССР
291. Н. Киреев. Женский портрет. Х., м. 1977. Художественный фонд БССР
292. А. Малишевский. Матери. Х., м. 1968. Государственный художественный музей БССР. Минск
293. В. Цвирко. Зима. Х., м. 1961. Государственный художественный музей БССР. Минск
294. Е. Зайцев. Портрет народного поэта БССР П. Бровки. Х., м. 1968. Государственный художественный музей БССР. Минск

295. В. Стельмашонок. Портрет Якуба Коласа. Х., м. 1966—1967. Государственный художественный музей БССР. Минск
296. В. Голубович. Эскиз декорации к комедии «Сказки старого Арбата» А. Арбузова. Русский драматический театр имени Ленинского комсомола Белоруссии. Брест. 1972. К., темпера. Государственный художественный музей БССР. Минск
297. Б. Герлован. Эскиз декорации к драме «Разоренное гнездо» Я. Купалы. Белорусский академический театр имени Янки Купалы. Минск. 1972. К., смешанная техника. Литературно-мемориальный музей Янки Купалы. Минск
298. А. Бембель, В. Бобыль, В. Король, В. Волчек, В. Занкович, Ю. Казаков, О. Стахович, Г. Сысоев, художественный руководитель А. Кибальников. Брестская крепость-герой. Главный вход. 1968—1971.
299. А. Кибальников. Жажда. Брестская крепость-герой
300. С. Селиханов, архитекторы В. Занкович, Л. Левин, Ю. Градов, гл. инженер проекта В. Макарович. Хатынь. 1967—1969
301. А. Бембель, А. Артимович, архитектор О. Стахович. Курган Славы. 1969. Под Минском
302. В. Цигаль, архитектор Я. Белопольский. Музей советско-польского боевого содружества. Деревня Ленино Могилевской области. 1968
303. А. Заспицкий, И. Миско, Н. Рыженков. Памятник матери-патриотке в Жодино. Бронза, гранит. 1975
304. З. Азгур, архитекторы Ю. Градов, Л. Левин. Памятник Якубу Коласу. Бронза, гранит. 1972. Минск
305. А. Аникейчик. Фидель Кастро Рус. Гипс тонированный. 1973. Государственный художественный музей БССР. Минск
306. А. Заспицкий. Строительница. Гипс. 1960. Государственный художественный музей БССР. Минск
307. Л. Гумилевский. Крылатая. Листовая медь. 1970. Государственный художественный музей БССР. Минск
308. Н. Поплавская. Новогрудок. Из серии «Памятники истории культуры Белоруссии». 1970-е гг.
309. В. Басалыго. Из серии «Гимн трудолюбию». Перо, тушь. 1976. Государственный художественный музей БССР. Минск
310. Е. Лось. Лесной букет. Из серии «Дети Беловежи». Линогравюра. 1967. Государственный художественный музей БССР. Минск
311. В. Шарангович. Портрет Франциска Скорины. Линогравюра. 1974
312. А. Кашкурович. Иллюстрация к трагедии «Фауст» И. Гёте. Тушь, перо, акв., кисть. 1976. Собственность автора
313. Л. Асецкий. Звезда. Из серии «Минское подполье». Линогравюра. 1967. Государственный художественный музей БССР. Минск
314. Н. Стома. Охранять природу — значит охранять Родину. Плакат. 1976
315. Л. Мягкова. Декоративный сосуд «Хоровод». Цветное стекло, гута. 1969. Государственный художественный музей БССР. Минск
316. Ф. Зильберт. Минск. Пластина. Шамот, эмаль. 1968. Государственный художественный музей БССР. Минск
317. Ю. Любимов. Зубр. Чеканка. 1972. Государственный художественный музей БССР. Минск
318. Ф. Шестак. Зубр. Глина, глазурь. 1977
319. Т. Агафоненко. Пава. Плетение из соломки. 1977
320. А. Кищенко. Гобелен «Музыка». Шерсть, гладкое ткачество. 1975. Минское музыкальное училище имени М. И. Глинки
321. Ю. Шпит, Е. Саманчук. Жилые дома с комплексным обслуживанием на бульваре Толбухина. 1966. Минск
322. Ш. Хинчин. Цирк в Гомеле (по типовому проекту). 1970-е гг.
323. В. Малышев. Кинотеатр «Октябрь». 1975. Минск
324. С. Филимонов, В. Малышев, инженер В. Коржевский. Дворец спорта. 1966. Минск
325. В. Емельянов, Г. Заборский. Экспериментальный поселок Вертелишки Гродненской области. Начало 1970-х гг.
326. А. Кищенко. Октябрь. Мозаика. Белорусский государственный институт по проектированию предприятий пищевой промышленности. 1974. Минск
327. М. Греку. Осенний день. Х., м. 1964. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
328. Р. Окушко. Асфальт. Х., м. 1961. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
329. И. Виеру. Сбор урожая. Х., м. 1972. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
330. М. Буря. 1917-й год. Х., м. 1967. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
331. В. Обух. Свобода. Левая часть триптиха «Свобода. Подвиг. Жизнь». Х., м. 1967. Министерство культуры СССР
332. И. Жуматий. Портрет водителя троллейбуса К. Василяки. Х., м. 1962. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
333. Г. Саинчук. Групповой портрет передовиков завода «Микропровод». Х., м. 1969. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
334. О. Орлова. Портрет животновода С. Мелкана. Х., м. 1964. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
335. В. Зазерская. Павлуша. Х., м. 1973. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
336. В. Руссу-Чобану. Портрет кинорежиссера Эмиля Лотяну. Х., м. 1967. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
337. М. Петрик. Виноградная чаша. Х., м. 1974. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
338. Э. Романеску. Родной край. Х., м. 1968. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
339. С. Кучук. Новое молдавское село. Х., м. 1974. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
340. К. Лодзейский. Эскиз декорации к опере «Барбу Лэутарул» Г. Няги. Молдавский государственный театр оперы и балета. Кишинев. 1972. К., смешанная техника. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
- 341, 342. И. Богдеско. Иллюстрации к молдавской балладе «Миорица». 1967. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
343. Л. Григорашенко. Румчерод. Б., акварель. 1967. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
344. Г. Врабие. Старт. Офорт. 1971. Государственный художественный музей МССР. Кишинев

345. К. Кобизева. Татарбунарки. Алюминий, дерево. 1970-е гг. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
346. Л. Дубиновский. Тираспольские швей. Алюминий. 1962. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
347. Б. Марченко. Портрет М. Сагайдак. Дерево, левкас, темпера. 1977. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
348. В. Китикарь. Сбор урожая. Керамика. 1976. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
349. Н. Сажина. Праздник. Керамика. 1969. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
350. Э. Греку. Кубки декоративные. Керамика, эмали. 1970. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
351. Л. Бойко. Ковер «Осень». 1970-е гг. Кишинев
352. Ф. Нутович. Комплект «Юбилейный» (часть предметов). Сульфидное стекло, металл. 1974. Государственный художественный музей МССР. Кишинев
353. М. Рэчилэ. Гобелен «Весенняя пахота». Шерсть. 1977
354. Б. Шпак, инженер Д. Левит. Административный центр совхоза-завода «Романешты». 1970-е гг.
355. С. Фридлин. Дворец «Октомврие». 1974. Кишинев
356. А. Горбунцов, В. Шалагинов. Гостиница «Интурист». 1970-е гг. Кишинев
357. Двухэтажный усадебный жилой дом. 1977. Село Вадул-Туркулуй Рыбницкого района
358. Н. Эпельбаум, архитектор Л. Могилевский. Памятник воинам-односельчанам. 1970. Село Кожушна Страшенского района
359. И. Богдеско, Л. Беляев. Фрагмент росписи интерьера Дома культуры. 1969. Село Кицканы Слободзейского района
360. И. Табурца, А. Кузьмин. Фрагмент мозаики на фасаде Дома культуры. 1977. Село Мокра Рыбницкого района
361. А. Савицкас. Реквием жертвам фашизма. Х., м. 1963—1965. Музей в Лидице. Чехословакия
362. С. Джяукштас. Смерть активиста. Х., м. 1969. Государственная Третьяковская галерея. Москва
363. В. Гячас. Рождение Жемайтйского полка. Х., м. 1972. Клайпедская картинная галерея
364. С. Вейверите. Наши хирурги. Х., м. 1974. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
365. И. Пекур. Рабочие. Х., м. 1973. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
366. В. Каратаюс. Портрет витражиста А. Стошкус. Х., м. 1971. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
367. А. Гудайтис. Рута отдыхает. Х., м. 1962. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
368. В. Циплияускас. Певица М. Ракаускайте и художник Л. Труйкис. Х., м. 1972—1974. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
369. Й. Шважас. В Клайпедском порту. Х., м. 1967. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
370. А. Швежда. Вильма. К., м., темпера. 1977. Дирекция выставок Союза художников СССР
371. Л. Труйкис. Эскиз декорации к опере «Аида» Дж. Верди. Государственный академический театр оперы и балета Литовской ССР. Вильнюс. 1975. К., гуашь. Музей театра и музыки Литовской ССР. Вильнюс
372. Ф. Навицкас. Эскиз декорации к драме «Миндаугас» Ю. Марцинкявичюса. Литовский академический театр драмы. Вильнюс. 1968. К., гуашь, фольга. Музей театра и музыки Литовской ССР. Вильнюс
373. Я. Малинаускайте. Эскиз декорации к драме «Барбара Радвилайте» И. Грушаса. Драматический театр. Каунас. 1972. Б., гуашь. Музей театра и музыки Литовской ССР. Вильнюс
374. Ю. Микенас. Первые ласточки. Гипс. 1964. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
375. Н. Петрулис, архитектор К. Шешельгис. Памятник В. И. Ленину. Бронза, гранит. 1970. Каунас
376. Б. Вишняускас, архитектор В. Габрюнас. Памятник в честь Советской Армии-освободительницы. Центральная фигура. Бронза. 1972. Крижкальнис
377. К. Богданас, архитектор В. Бредикис. Памятник Ю. Янонису. Бронза, гранит. 1976. Биржай
378. А. Амбразюнас, архитектор Г. Баравикас. Памятник З. Ангартису. Гранит. 1972. Вильнюс
379. Г. Йокубонис, архитектор К. Шешельгис. Памятник Майронису. Гранит. 1977. Каунас
380. К. Шважас. Борьба. Гранит. 1970 г. Каунас
381. П. Александравичюс. Портрет режиссера Ю. Мильтиниса. Бронза. 1972. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
382. Ю. Кедайнис. Семья рабочего. Гипс. 1965. Галерея витража и скульптуры. Каунас
383. Й. Кузьминскис. «Ой, летит, летит стая лебедей...». По мотивам литовских народных песен. Цв. гравюра на дереве. 1963. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
384. А. Макунайте. Плач Эгле. Из цикла «Сказки Ужа». Цв. гравюра на дереве. 1962. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
385. Р. Гибавичюс. Университет. Двор П. Скарги. Из цикла «Вильнюс». Гравюра на дереве. 1967. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
386. А. Скирутите. Эхо революции. Из цикла «Литовские поэты о революции». Цв. линогравюра. 1970. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
387. С. Красаускас. Иллюстрация к сборнику стихов «Человек» Э. Межелайтиса. Гравюра на дереве. 1961. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
388. А. Пакелюнас. Дворик. Из цикла «Старый город Каунас». Гравюра на дереве. 1969. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
389. Л. Пашкаускайте. Портрет химика Р. Шармайтиса. Из цикла «Молодые ученые». Офорт, смешанная техника. 1968. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
390. Л. Лагаускас. Гагарин — Колумб XX века. Мягкий лак. 1968. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
391. В. Каушинис. Пусть Родина расцветает садами. Плакат. 1960

392. Ю. Галкус. Охраняйте памятники культуры! Плакат. 1965
393. А. Личкуте. Декоративное панно-барельеф «Мечта». Керамика, матовая глазурь. 1973. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
394. Ю. Бальчиконис. Гобелен «Осень». Шерсть, ручное ткачество. 1975—1977
395. К. Моркунас. Пирчюпис. Витраж, сколотое стекло, пластический цемент. 1961. Галерея витража и скульптуры. Каунас
396. К. Шатунас. Пространственный витраж во Дворце бракосочетания. Хрустальное бесцветное стекло, металл, лавсан. 1974. Вильнюс
397. Б. Бружас. Витраж в больнице «Красный крест». Тонкое цветное стекло. 1974. Вильнюс
398. Декоративные пояса. Шерсть, переборное ткачество. 1960-е — 1970-е гг.
399. В. Чеканаускас, В. Бредикис и другие. Жилой район Лаздинай. 1967—1973. Вильнюс
400. Н. Бачюте. Театр оперы и балета. 1974. Вильнюс
401. А. и В. Насвитис. Интерьер операционного зала Центрального почтамта. 1969. Вильнюс
402. Г. Баравикас. Дворец бракосочетания. 1975. Вильнюс
403. Г. Тишкус. Здание горсовета. 1976. Нида
404. В. Чеканаускас. Дворец выставок. 1967. Вильнюс
- Н а с у п е р о б л о ж к е: О. Филатчев. Роспись в Московском институте нефтехимической и газовой промышленности имени И. М. Губкина. 1975. Фрагмент

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. S. Chuikov. *A Madonna in Black*, in oils. 1962. The Russian Museum, Leningrad
2. V. Serov. *Together with Lenin*, in oils. 1961. USSR Ministry of Culture Management of Art Exhibitions and Panoramas
3. A. Deineka. *A Young Designer*, in oils. 1966. USSR Artists' Union Management of Art Exhibitions
4. Yu. Pimenov. *The Wedding in the Street of Tomorrow*, in oils. 1962. The Tretyakov Gallery, Moscow
5. D. Nalbandian. *L. I. Brezhnev's Speech at Helsinki*, in oils. 1976. USSR Artists' Union Management of Art Exhibitions
6. I. Serebriany. *Portrait of Composer Dmitry Shostakovich*, in oils. 1964. The Tretyakov Gallery, Moscow
7. F. Reshetnikov. *A Heroic Five*, in oils. 1975. USSR Ministry of Culture Management of Art Exhibitions and Panoramas
8. L. Brodskaya. *Golden Autumn*, in oils. 1972. In the artist's possession
9. N. Romadin. *The Lake Kudinskoye*, in oils on Whatman paper. 1974—78. The Tretyakov Gallery, Moscow
10. B. Shcherbakov. *Suvorov's Oak*, in oils. 1969. USSR Ministry of Culture
11. A. Gritsai. *In May: Spring Warmth*, in oils. 1970—73. Russian Federation Ministry of Culture
12. V. Ivanov. *An Afternoon Meal*, From the series *The Russian Women*, in oils. 1963—66. The Tretyakov Gallery, Moscow
13. P. Ossovsky. *The Fishermen of the Lake Pskovskoye*, in oils. 1966—75. The Tretyakov Gallery, Moscow
14. G. Korzhev. *Sending off*, in oils. 1967. Russian Federation Ministry of Culture
15. V. Popkov. *The Father's Greatcoat*, in oils. 1972. The Tretyakov Gallery, Moscow
16. P. Nikonov. *Our Everyday Life*, in oils. 1961. Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
17. D. Zhilinsky. *The Gymnasts of the Soviet Union*, in tempera on orgalit plate. 1964—65. The Russian Museum, Leningrad
18. Ye. Shirokov. *Portrait of Writer Victor Astafyev*, in oils. 1969. The Tretyakov Gallery, Moscow
19. M. Maliutin. *Portrait of Milkmaid Z. Zabolina*, in oils on chipboard. 1967. Russian Federation Art Foundation
20. Ye. Moiseenko. *A Cherry-tree*, in oils. 1969. The Russian Museum, Leningrad
21. V. Levitin. *Portrait of V. Rogoza, Brigadier of Electric Fitters*, in oils. 1975. Russian Federation Ministry of Culture Management of Art Exhibitions and Monuments' Designing
22. B. Ugarov. *For the Land, for the Peace*, in oils. 1970. Russian Federation Art Foundation
23. A. Nikich. *War Correspondents*, in oils. 1965. The Tretyakov Gallery, Moscow
24. A. Mylnikov. *Parting*, in oils. 1975. Russian Federation Ministry of Culture
25. V. Zagonek. *A Frosty Morning*, in oils. 1975. USSR Artists' Union Management of Art Exhibitions
26. Yu. Kugach. *Before a Dance*, in oils. 1961. The Tretyakov Gallery, Moscow
27. V. Gavrilov. *Portraits of Dmitry Fiodorovich and His Adopted Son*, in oils. 1969. Russian Federation Ministry of Culture Management of Art Exhibitions and Monuments' Designing
28. A. and S. Tkachov. *Electric Light in the Country*, in oils. 1970—72. USSR Art Foundation
29. A. and S. Tkachov. *Hay-making*, in oils. 1975. USSR Ministry of Culture
30. V. Nechitailo. *On Red Square*, in oils. 1961—64. Lenin Central Museum, Moscow
31. V. Sidorov. *Cloudless Skies*, in oils. 1968—69. The Tretyakov Gallery, Moscow
32. V. Stozharov. *Flax*, in oils. 1967. The Tretyakov Gallery, Moscow
33. I. Shevandronova. *On the Verandah: Portrait of the Artist's Son*, in oils. 1973. In the artist's possession
34. A. Liberov. *At Noon. On the Tara*, in pastel on canvas. 1977. In the artist's possession
35. Ye. Zverkov. *Winter's Sunny Day*, in oils. 1971. Russian Federation Ministry of Culture
36. T. Nazarenko. *The Execution of Members of the Narodnaya Volya Organization*, in oils. 1969—72. The Tretyakov Gallery, Moscow
37. Ye. Romanova. *Self-portrait*, in oils. 1972. Russian Federation Ministry of Culture
38. V. Zhemerikin. *Young Girls from Magistralnaya*, in oils. 1976. Art Museum, Gorky
39. V. Khabarov. *Still Life with Willow Twigs*, in tempera on cardboard. 1976. Russian Federation Artists' Union
40. M. Samsonov (in co-operation with M. Ananyev and V. Feldman). *Attacking Perekop in 1920*, diorama. 1962. USSR Armed Forces Central Museum, Moscow
41. V. Ryndin. Stage design for S. Slonimsky's ballet *Icarus* produced at the Bolshoi Theatre in Moscow, 1971, in water-colours and pastel. USSR Artists' Union
42. S. Virsaladze. Costume designs for the ballet *Tsar Ivan the Terrible*, music by S. Prokofyev, produced at the Bolshoi Theatre in Moscow, 1975, in gouache. In the artist's possession
43. I. Sevastyanov. Stage design for A. Borodin's opera *The Prince Igor* produced at the Opera and Ballet House, in Kuibyshev, 1972, in combined techniques. In the artist's possession
44. A. Lushin. Stage design for I. Stravinsky's ballet *Pulcinella* produced at the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Musical Theatre in Moscow, 1976, in combined techniques. In the artist's possession
45. N. Zolotariov. Stage design for T. Khrennikov's ballet *Love for Love* produced at the Bolshoi Theatre in Moscow, 1976, in tempera. Russian Federation Ministry of Culture
46. S. Yunovich. Stage design for A. Chekhov's play *The Three Sisters* produced at the Drama Theatre in Helsinki, 1972, in gouache. Bakhrushin Theatrical Museum, Moscow
47. V. Levental. Stage design for N. Gogol's comedy *The Wedding* produced at the Drama Theatre in Malaya Bronnaya Street in Moscow, 1977, in tempera. Bakhrushin Theatrical Museum, Moscow
48. E. Kochergin. Scale model for *The History of a Horse*, after the story *Kholstomer* by L. Tolstoy, produced at the Bolshoi Drama Theatre in Leningrad, 1975, in pencils. In the artist's possession

49. V. Dorrer. Stage design for Ch. Gluck's musical drama *Iphigenia* produced at the Maly Opera and Ballet House in Leningrad, 1972, in gouache. In the artist's possession
50. B. Messerer. Stage design for A. Khachaturian's ballet *Spartacus* produced at the Armenian Opera and Ballet Theatre in Yerevan, 1978. In the artist's possession
51. D. Borovsky. Scale model for A. Ostrovsky's drama *A Dowerless Girl* produced at the Kiev Theatre named after L. Ukrainka, 1972
52. M. Kitacv. Scale model for the play *The Adventures of Chichikov* after M. Gogol's poem *The Dead Souls*, produced at the Pushkin Drama Theatre in Leningrad, 1974. In the artists possession
53. N. Dvigubsky. Stage design for composition *Cola Breugnon* after R. Rolland's novel, produced at the Gorky Art Theatre in Moscow, 1973, in oils. Russian Federation Ministry of Culture
54. A. Vasilyev. Stage design for M. Gorky's play *The Enemies* produced at the Drama Theatre in Malaya Bronnaya Street in Moscow, 1977, in tempera. Russian Federation Artists' Union
55. I. Sumbatashvili. Scale model for G. Bokariov's play *Steel Welders* produced at the Gorky Art Theatre in Moscow, 1972. Gorky Art Theatre Museum, Moscow
56. Ye. Borisov. Stage design for the composition *The Characters* after V. Shukshin's stories, produced at the Riazan Drama Theatre, 1975
57. V. Petrova and L. Petrov. *Attacking*, from the series *The Year of 1917*, colour etching. 1969. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
58. Yu. Neprintsev. *September of 1941*, from the series *The Inhabitants of Leningrad*, etching. 1961—67
59. V. Minaev. *14 Spiegelstrasse, Zurich*, from the series *In the Parts where Lenin Lived: Switzerland, France*, in combined techniques. 1977—79. USSR Ministry of Culture
60. A. Bill. *International Women's Symposium*: central part of the triptych *For the Lasting Peace*, linocut. 1970
61. V. Vetrogonsky. Sheet from the series *Meetings on the Kolsky Peninsula*, lithograph. 1976
62. Yu. Korovin. *At Work*, from the series *The Tarusa Embroideresses*, in water-colours and white. 1969
63. M. Feigin. *Portrait of Dr. Friedberg*, dry point. 1972. In the artist's possession
64. N. Ponomariov. *View of the Bengal Bay*, from the series *Through India*, in gouache and pastel. 1961. The Tretyakov Gallery, Moscow
65. A. Ushin. Sheet from the series *People's Volunteer Corps: 1943*, linocut. 1967. USSR Ministry of Culture
66. I. Golitsyn. *The Artist Vladimir Favorsky Engraving Illustrations for The Small Tragedies by Pushkin*, linocut. 1961. The Tretyakov Gallery, The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
67. G. Zakharov. *The Yauza*, linocut. 1962. The Tretyakov Gallery, The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
68. A. Borodin. *Two Mothers*, from the series *In the Tundra of Malaya Zemlia*, linocut. 1961. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
69. I. Obrosof. *The Obukhovskiy Bay*, autolithograph. 1970. In the artist's possession
70. K. Kalinycheva. From the series *Kamchatka in March*, colour autolithograph. 1970. In the artist's possession
71. V. Vilner. Sheet from the cycle *The Days of Our Life*, colour lithograph. 1976—77. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
72. D. Bisti. Dust-cover for Virgil's *Aeneid*, xylograph. 1970
73. Ye. Gannushkin. Title-page for J.S.Bach's *Well-Tempered Clavier*. 1972
74. A. Livanov. Illustration for Vs. Ivanov's play *Armoured Train 14-69*, tinted linocut. 1964
75. A. Vasin. Illustration for K. Simonov's novel *The Alive and the Dead*, in gouache. 1964
76. V. Noskov. Sheet from the book *Lenin. October*, xylograph. 1976
77. Ye. Kibrik. *Vasily Shuisky*, illustration for A. Pushkin's tragedy *Boris Godunov*, pen-and-ink drawing. 1964. The Tretyakov Gallery, Moscow
78. D. Shmarinov. Illustration for W. Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*, in charcoal and black water-colour. 1959. The Russian Museum, Leningrad
79. O. Vereisky. Illustration for E. Hemingway's story *The Old Man and the Sea*, pen-and-ink drawing. 1970
80. N. Kalita. Illustration for V. Vereshchagin's book *Recollections of the Artist Vereshchagin*, woodcut. 1976
81. A. Goncharov. Illustration for A. Sukhovo-Kobylin's play *The Affair*, xylograph. 1971
82. The Kukryniksy. *The Pilgrimage*, illustration for N. Leskov's story *The Lefty*, in water-colours and Indian ink. 1974
83. V. Goriaev. End-piece for N. Gogol's *St. Petersburg Stories*, in pencil. 1964. The Russian Museum, Leningrad
84. B. Dekhterev. Study for a dust-cover of W. Shakespeare's tragedy *Hamlet*, in ink, gouache, water-colours, and pencil. 1965. Russian Federation Ministry of Culture
85. S. Brodsky. Illustration for M. Cervantes' novel *Don Quixote*, in tempera. 1975
86. N. Popov. Illustration for D. Defoe's novel *Robinson Crusoe*, autolithograph tinted with water-colours. 1974
87. A. Kokorin. Illustration for H. Ch. Andresen's tale *An Old Street Lantern*, in water-colours and Indian ink. 1976
88. T. Mavrina. *A Small River in the Forest*, in tempera and gouache. 1969. In the artist's possession
89. M. Miturich. Illustration for R. Kipling's tale *Maugli*, in water-colours and gouache. 1975. USSR Artists' Union
90. Yu. Vasnetsov. Illustration for the children's book *The Rainbow*, in water-colours and gouache. 1969
91. N. Ustinov. Illustration for I. Bunin's collected poems *The Fall of the Leaves*, in water-colours. 1976
92. V. Pivovarov. Illustration for his book *The Large and the Small*, in water-colours and Indian ink. 1976
93. Ye. Vedernikov. *A Rationalization Proposal of the Crocodile magazine on the Keeping of the Traffic Rules*. 1964
94. O. Savostiuk and B. Uspensky. *Keep Revolutionary Step*, poster, left part of the triptych. 1967
95. L. Kerbel. Monument to Marx, in granite. 1961. Moscow
96. N. Tomsky. Lenin Monument in Berlin, in granite. 1970
97. V. Isaeva and R. Taurit. Statue symbolizing the Motherland at the Piskariovskoye Cemetery, in bronze and granite. 1960. Leningrad
98. Ye. Vuchetich, architect Ya. Belopolsky a.o. Memorial complex to the heroes of the Battle of Stalingrad on the Mamaev Hill, in concrete. 1964—67. Volgograd
99. B. Diuzhev, architects, N. Milovidov, G. Sayevich. Monument to the heroic defenders of Tula, in bronze and granite. 1968. Tula

100. D. Mitliansky. Monument to the class-mates lost during the Great Patriotic War (1941—45), in bronze. 1971. Moscow
- 101, 102. M. Anikushin, architects V. Kamensky and S. Speransky. Monument to the heroic defenders of Leningrad, in bronze and granite. 1975. Leningrad
103. V. Buyakin. Monument to Leo Tolstoy, in bronze and granite. 1973. Tula
104. V. Tsigal. Monument to Sergei Yesenin, in bronze and granite. 1972. Moscow
105. O. Komov. Monument to Alexander Pushkin, in bronze and granite. 1974. Kalinin
106. A. Belashova. Monument to Nadezhda Krupskaya, in bronze and granite. 1976. Moscow
107. Z. Vilensky. Portrait of M. Gromov, Hero of the Soviet Union, in bronze. 1970. In the artist's possession
108. M. Anikushin. Portrait bust of Anton Chekhov, in bronze. 1961. The Tretyakov Gallery, Moscow
109. N. Nikogosian. Portrait bust of Sergei Martinson, in bronze. 1967. The Tretyakov Gallery, Moscow
110. M. Vainman. Portrait bust of a young girl, in wood. 1967. Kaluga Museum of Fine Arts
111. Yu. Alexandrov. Portrait bust of geologist N. Doinikov, in tinted gesso. 1960. The Tretyakov Gallery, Moscow
112. D. Shakhovskoi. *The Kamchatka Fishermen*, in copper. 1959. The Russian Museum, Leningrad
113. D. Plenkin. *Sergei Archukov, Apprentice Steelwelder*, in bronze. 1975. Soviet Science and Technique Palace, Tokyo
114. V. Vakhrameev. *People in the Space*, in welded hammered copper. 1972. The Tretyakov Gallery, Moscow
115. A. Pologova. Detail from the potrait of the forester Savchenko and his family with a wild duck, in wood. Kazakh SSR Art Gallery named after Shevchenko, Alma-Ata
116. T. Sokolova. Portrait bust of Marina Tsvetaeva, in hammered copper. 1965. USSR Artists' Union
117. V. Stainov. Portrait bust of team-leader Klava, in bronze. 1972. Cheliabinsk Picture Gallery
118. V. Rybalko. Portrait bust of BAM builder, in bronze. 1977. USSR Artists' Union
119. M. Kharlamova. *The Youth*, in bronze. 1969. The Russian Museum, Leningrad
120. L. Baranov. *Mikhail Lomonosov*, in gesso. 1975. In the artist's possession
121. L. Kremneva. *Looking-glass*, in gesso. 1977. In the artist's possession
122. O. Kiriukhin. *Hay-making*, in bronze. 1975. All-Union Industrial and Artistic Complex named after Ye. Vuchetich
123. Yu. Chernov. *Yuri Gagarin*, in bronze. 1973. The Tretyakov Gallery, Moscow
124. A. Marts. *A Flock of Northern Deer*, in metal. 1972. USSR Ministry of Culture
125. A. Belashov. Figurine of a marten, in gesso. 1972. In the artist's possession
126. P. Frolov. Figurine of a decorative bird, in metal. 1972
127. V. Gorodetsky. Service *Peterhof*, in porcelain, with underglaze painted decoration. 1976
128. N. Slavina. Service *The White Nights*, in porcelain with underglaze painted decoration, 1977. Leningrad Porcelain Factory Museum
129. A. Brzhezitskaya. Figurines of buglers, in porcelain with underglaze painted decoration. 1967. Dulevo Porcelain Factory
130. B. Smirnov. Composition *Man, Horse, Dog, and Bird*, in glass. 1970
131. A. Khikheeva. Set for milk, in majolica with underglaze painted and enamel decoration. 1970s. Konakovo Faience Factory Museum
132. L. and D. Shushkanov. Vase *The Awakening of Spring*, in offhand glass with painted decoration. 1977
133. V. Shevchenko. Composition *The Flourishing*, in sulphide glass. 1970. Diatkovo Cut-glass Factory
134. N. Moiseeva, E. Morozova and I. Kurenkova (in co-operation with N. Yeremeeva, I. Rakhimova and M. Ganko). *The Admiralty*, detail from the tapestry *Peter the Great's Starts*, in hand-woven wool. 1971. Leningrad
135. S. Veselov. Ladle *The Duck* with pendant scoops, in painted carved wood. 1977. Khokhloma
136. M. Kopylov. *Still Life in the Basket*, in fire-clay with salt-glaze decoration. 1976. In the artist's possession
137. M. Savelyev. Tray *Roses*, in metal with painted decoration. 1977. Zhostovo
138. A. Kochupalov. *A Mermaid*, miniature painting on papier-mâché, in egg tempera and lacquer. 1972. Palekh
139. B. Kiseliov. Casket *Our Forefathers*, miniature painting on papier-mâché, in tempera and lacquer. 1977. Kholui
140. N. Nasonova. Kvass-container with a dragon, in glazed earthenware. 1970s. Skopin
141. A. Zaitseva. Figurine of a rider, in earthenware with painted decoration. 1977. Tula
142. A. Merzly. Casket *The Horses*, in carved bone. 1970. Kholmogory
143. V. Veselova a.o. Panel *Russia*, laces. 1977
144. Ye. Regunova. Shawl. 1976. Pavlov Posad
145. Panel showing riders, in painted wood. 1970s. Gorodets
146. Ye. Koshkina. Figurine of a milkmaid and a cow, earthenware toy. 1970s. Dymkovo
147. G. Azamatova. Box *Poppies*, in painted wood. 1970. Polkhovsky Maidan
148. M. Posokhin, A. Mndoyants, G. Makarevich, B. Tkhor, Sh. Airapetov, I. Pokrovsky, a.o. The Kalinin Prospekt Complex. 1960s. Moscow
149. I. Rozhin. I. Pokrovsky, A. Klimochkin, F. Novikov, a.o. Zelenograd. 1960s
150. B. Mezentsev, M. Konstantinov and G. Isakovich. Memorial complex in Ulyanovsk. 1970
151. B. Rubanenko, V. Shkvarikov, Yu. Bocharov, Ye. Kutyrev, a.o. The City of Togliatti. 1960s — 1970s
152. M. Posokhin, A. Mndoyants, Ye. Stamo, P. Shteller, and N. Shchepetilnikov. The Kremlin Palace of Congresses. 1961. Moscow
153. Interior of the Kremlin Palace of Congresses in Moscow
154. V. Kamensky and A. Zhuk; engineer, I. Maximov. Concert Hall *Oktiabrsky*. 1967. Leningrad
155. L. Batalov and D. Burdin; engineer, N. Nikitin. TV Tower at Ostankino. 1960—67. Moscow
156. The Palace of Pioneers on the Lenin Hills. 1959—63. The Winter Gardens
157. V. Yegerev, V. Kubasov, F. Novikov, B. Palui, I. Pokrovsky, and M. Khajakian; engineer, Yu. Ionov. The Palace of Pioneers on the Lenin Hills. 1959—63. Moscow
158. F. Novikov, G. Sayevich; engineer, Yu. Ionov. Building of the Moscow Institute of Electronic Technique. 1971. Moscow

159. N. Andronov and A. Vasnetsov. *The Sign of the Revolution*, mosaic in the interior of the *Izvestia* newspaper. 1977. Moscow
160. V. Bashkov (under A. Mylnikov). *St. Petersburg in the Epoch of Peter the Great*, wall-painting. 1969. Leningrad
161. O. Filatchev. Wall-painting in the Moscow Institute of Oil-chemical and Gas Industry named after I. Gubkin. 1975. Moscow
162. V. Kulakov. Wall-painting in the Tomsk University. 1977
163. Yu. Koroliov. *The Family*, detail from the mosaic *My Homeland* in the interior of the Moscow Auto-station. 1972
164. V. Zamkov. *The Year of 1919*. Study for wall-painting. 1977. Moscow
165. B. Talberg. *The Liberated Man*, mosaic in the exterior of the House of Culture. 1968. Sverdlovsk
166. A. Kuznetsov. *The History of Theatre*. Wall-painting in the foyer of the Drama Theatre in Vladivostok. 1975
167. D. Chechulin. *Hotel Rossia*. 1964—67. Moscow
168. G. Gorlyshkov, V. Davidenko, N. Shebalina, and I. Bylinkin. Building of the Drama Theatre named after A. Lunacharsky in Vladimir. 1973
169. Yu. Shvartsbreim and V. Edemskaia; engineer, N. Topilin. Building of the circus in Sochi. 1975
170. A. Zhuk and Zh. Verzhbitsky; engineer, S. Kuzmenko a.o. Building of the Airport at Pulkovo. 1974. Leningrad
171. V. Malikov. *Musa Jalil*, in metal. 1971. Tatar ASSR Museum of Fine Arts, Kazan
172. Kh. Yakupov. *The Beauties of the Naberezhnye Chelny (KAMAZ)*, in oils. 1975. Tatar ASSR Museum of Fine Arts, Kazan
173. I. Zaripov. *At Home*, in oils. 1971. The Russian Museum, Leningrad
174. A. Tumashev. Stage design for T. Gizzat's play *The Streams* produced at the Tatar ASSR Theatre named after G. Kamal in Kazan, 1977, in oils. In the artist's possession
175. A. Lutfullin. *Three Women*, in oils. 1969. Russian Federation Art Foundation
176. G. Imasheva. Stage design for A. Mirzaghitov's play *Mothers Waiting for Their Sons* produced at the Bashkir ASSR Theatre named after M. Gafuri in Ufa, in tempera. 1975. In the artist's possession
177. Ya. Kryzhevsky. *A Day in Whites and Light Blues*, in oils. 1976. Russian Federation Ministry of Culture
178. A. Kholmogorov. *I. Nagovitsyn, First Chairman of the Udmurt Autonomous Republic*, in oils. 1969. Udmurt ASSR Ethnography Museum, Izhevsk
179. P. Yelkin. *V. Vladykin, Udmurt Ethnograph*, in oils. 1977—78
180. A. Soloninov. Plaque *A Red Ploughman*, in metal. 1969. Art and Industrial Workshops of the Udmurt Branch of the Russian Federation Art Foundation, Izhevsk
181. N. Karacharskov. *In the Fields of Chuvashia*, in oils. 1977. USSR Ministry of Culture Management of Art Exhibitions
182. V. Gorbunov. Bowl *Hop* and ladles with Chuvash patterns, in carved wood. 1968—69. Chuvash ASSR Art Gallery, Cheboksary
183. A. Mittov. *A Meal*, from the series *Narspi* after K. Ivanov's poem, in tempera and gold paint. 1965—69. Chuvash ASSR Art Gallery, Cheboksary
184. P. Gorbuntsov. *Autumn*, in oils, 1970
185. S. Podmarev. *In Spring*, in oils on orgalit plate. 1977
186. N. Toktaulov. *Evening Tunes*, in tempera on orgalit plate. 1977
187. P. Mikhailin. *Bleaching Linen*, from the series *The Mary Land*, linocut. 1969
188. L. Orlova. Embroidered wcollen curtain. 1969
189. V. Iliukhin. *Portrait of N. Erkaï, Folk Poet of Mordovia*, in oils. 1962—63. Mordovian ASSR Picture Gallery named after F. Sychkov, Saransk
190. V. Bednov. *Bleaching Linen*, in oils. 1967. Mordovian ASSR Picture Gallery named after F. Sychkov, Saransk
191. V. Makarov. *Anna Luss, Ration-supply Commissar*, in oils. 1976
192. L. Trembachevskaya-Shanina. *Having a Meal in the Field*, linocut. 1966. Mordovian ASSR Picture Gallery named after F. Sychkov, Saransk
193. S. Dobriakov. *The Northern Games*, mosaic. 1963. Komi ASSR Art Museum, Syktyvkar
194. S. Torlopov. *Boring Machines on Their Way*, in tempera. 1969. Komi ASSR Art Museum, Syktyvkar
195. L. Langinen. *Sirkka*, in bronze. 1966. The Tretyakov Gallery, Moscow
196. F. Nieminen. *Workers of the Tiazhbummash*, in oils. 1969. The Russian Museum, Leningrad
197. A. Avdyshev. *Fishermen's Village*, from the series *My Karelia*, linocut. 1968. Karelian ASSR Museum of Fine Arts, Petrozavodsk
198. Sh. Bedoev. *The First Harvest*, in oils. 1971
199. S. Sanakoev. *Wedding*, in tinted gesso. 1977. Russian Federation Ministry of Culture
200. Kh. Krymshamkhalov. Monument to the defenders of the Baksan Gorge near Gundelen. 1968. Kabardino-Balkar ASSR
201. I. Bekichev. *Portrait of the Clown A. Nikolaev*, in bronze. 1977. Russian Federation Ministry of Culture Management of Art Foundations and Monuments' Designing
202. V. Mordovin. *Country Communists*, in oils. 1964. Checheno-Ingush ASSR Museum of Fine Arts named after P. Zakharov, Grozny
203. O. Omarov. *Daghestan Women*, in oils. 1977. Daghestan Branch of the Russian Federation Art Foundation, Makhachkala
204. A. Sharypov. *Women from the Village of Balkhar*, from the series *Daghestan Tunes*, linocut. 1965. Russian Federation Ministry of Culture
205. M. Magomedova. Cover for R. Gamzatov's book *Letters*, in oxidized silver with enamel and engraved decoration. Daghestan ASSR Museum of Fine Arts, Makhachkala
206. G. Rokchinsky. *Jangarchi Ovla Eliaev*, in oils. 1969. Kalmyk ASSR Picture Gallery, Elista
207. S. Saaya. *Autumn in the Upper Reaches of the Kanga*, in oils. 1972. Russian Federation Art Foundation
208. M. Khertek. Figurine of a mountain goat with a kid, in carved stone. 1970s. Russian Federation Art Foundation
209. D. Dugarov. *Wandering Umengovi Mounts*, in oils. 1977. Buryat ASSR Art Museum named after Ts. Sampilov, Ulan-Ude
210. A. Khomiakov. *Family Choir*, in fire-clay. 1977
211. S. Rinchinov. *Toonto*, in oils. 1971. Buryat ASSR Art Museum named after Ts. Sampilov, Ulan-Ude
212. A. Sakharovskaya. *The Archers*, from the series *Surkharban*, lithograph. 1971. Buryat ASSR Art Museum named after Ts. Sampilov, Ulan-Ude

213. Yu. Chirkov. *Portrait of N. Togmitova, Hero of Socialist Labour*, in oils. 1975. Buryat ASSR Art Museum named after Ts. Sampilov, Ulan-Ude
214. E. Tsydenov. *My Contemporary*, in carved wood. 1975
215. A. Osipov. *Folk Writers of Yakutia*, in oils. 1974. Russian Federation Ministry of Culture
216. V. Vasilyev. *Music*, from the series *Old and New*, linocut. 1966. Yakut ASSR Museum of Fine Arts named after M. Gabyshev, Yakutsk
217. A. Tymnetagin. *Cutting Animals' Fat*, in carved bone. 1972
218. Group of architects under B. Rubanenko; engineer, R. Pateev. City of Naberezhnye Chelny. 1970s
219. M. Khairullin. Kazan Youth Centre. 1976
220. S. Tavasiev, architect, I. Gainutdinov. Monument to Salavat Yulaev, in bronze and granite. 1967. Ufa
221. V. Mikita. *A Lamb*, in oils. 1969. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
222. T. Yablonskaya. *Flax*, in oils. 1977. USSR Ministry of Culture
223. V. Zadorozhny. *On the Site of Last Battles*, in oils. 1965. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
224. T. Golembiyevskaya. *The Immortality*, in oils. 1973. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
225. V. Shatalin. *Detachments of Young Soldiers*, in oils. 1969—70. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
226. M. Bozhy. *The Twentieth Century*, in oils. 1964—67. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
227. V. Tokarev. *Commissar*, in oils. 1967, Odessa Art Museum
228. A. Nasedkin. *Ration Supply Detachment*, in oils. 1967. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
229. A. Konstantinopolsky. *At the Sunrise*, in oils. 1960—61. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
230. A. Safargalin. *A Hospital Nurse*, in oils. 1965. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
231. A. Khmel'nitsky. *In the Name of Life*, in oils. 1967. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
232. M. Antonchik. *Master of His Homeland: Portrait of F. Zheliuk, Twice Hero of Socialist Labour*, in oils. 1975. Ukrainian SSR Ministry of Culture Exhibition Pavilion, Kiev
233. S. Grigoryev. *Portrait of Petro Panch*, in oils. 1967. Voroshilovgrad Art Museum
234. V. Vyrodova-Gotié. *Portrait of Folk Master M. Primachenko*, in oils. 1975. Zaporozhye Art Museum
235. A. Kotska. *On the Lake Sinevir*, in oils. 1977. Ukrainian SSR Ministry of Culture Exhibition Pavilion, Kiev
236. A. Glushchenko. *Spring Flowers*, in oils. 1976. Ukrainian SSR Ministry of Culture Exhibition Pavilion, Kiev
237. Ye. Lysik. Stage design for the ballet *Notre-Dame de Paris*, music by H. Berlioz, produced at the Ukrainian SSR Opera and Ballet House in Lvov, 1970, in tempera. USSR Artists' Union
238. F. Nirod. Stage design for S. Prokofyev's ballet *Romeo and Juliet* produced at the Ukrainian SSR Opera and Ballet House in Kiev, 1971, in gouache and pastel. Ukrainian SSR Museum of Theatre, Music and Cinema, Kiev
239. V. Borodai, I. Znoba and V. Znoba; architects, A. Malinovskiy and N. Skibitsky. Monument in honour of the Great October Socialist Revolution, in bronze and granite. 1977. Kiev
240. V. Borisenko; architect, A. Konsulov. Monument to the soldiers of the First Mounted Army, in hammered copper and concrete. 1976. Olesko, Lvov Region
241. D. Krvavich, E. Misko, Ya Motyka, and A. Pirozhkov; architects, M. Vendzilovich and A. Ogranovich. Monument to military glory of the Soviet Armed Forces, in bronze and granite. 1970. Lvov
242. G. Kalchenko, architect, A. Ignashchenko. Monument to Lesia Ukrainka, in bronze and granite. 1973. Kiev
243. A. Kovaliov; architect, V. Gnezdilov. Monument to Alexander Pushkin, in bronze and granite. 1962. Kiev
244. M. Lysenko. *Portrait of G. Bekdurdyeva*, in organic glass. 1969. Ukrainian SSR Ministry of Culture Exhibition Pavilion, Kiev
245. V. Borodai. *Portrait of V. Kasiyan*, in organic glass. 1973. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
246. N. Riabinin. *Head of a Student from Madras*, in carved stone. 1964. In the artist's possession
247. I. Kolomiets. *A Delegate*, in organic glass. 1969. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
248. V. Klovov. *Morning. A Girl with a Lynx*, in carved wood. 1974. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
249. A. Kushch. *Peace*, electroplating. 1976. Ukrainian SSR Ministry of Culture Exhibition Pavilion, Kiev
250. G. Malakov. *A Fresh Issue. Antwerp*, from the series *Lenin Abroad*, linocut. 1969—70. Ukrainian SSR Management of Art Exhibitions
251. M. Deregus. *A Windy Day*, etching. 1969. Ukrainian SSR Ministry of Culture Exhibition Pavilion, Kiev
252. N. Lopukhova. *Geese*, dry point. 1975. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
253. Ye. Dzholos-Solovyov. *A Sentry*, from the series *The First Years of Soviet Power*, etching. 1969. Kharkov Art Museum
254. N. Rodin. *Going to Lenin*, from the series *We, Soviet People*, etching. 1969. Ukrainian SSR Ministry of Culture Exhibition Pavilion, Kiev
255. A. Danchenko. *Morning*, from the series *Koriukovka: March 1, 1943*, colour etching. 1971. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
256. L. Levitsky. *In the Land where Partisans Fought*, linocut. 1968—69. Ukrainian SSR Management of Art Exhibitions
257. A. Chebykin. *Poems*, from the series *The Cosmic Etchings*, etching. 1976. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
258. G. Yakutovich. *After the Lay of Igor's Host*, etching. 1976. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
259. A. Gubarev. Sheet from the series *Folk Ballads of Transcarpathia*, linocut. 1966. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
260. S. Adamovich. Frontispiece for O. Kobylanskaya's novel *The Land*, linocut. 1960
261. A. Bazilevich. Illustration for I. Kotliarevsky's poem *Aeneid*, in water-colours and pen-and-ink technique. 1966
262. I. Selivanov. Illustration for Yu. Yanovsky's novel *The Riders*, linocut. 1960. Kiev Museum of Ukrainian Fine Arts
263. T. Liashchuk. Poster. 1967. Zaporozhye Art Museum
264. S. and L. Dzhus. Hand-woven woollen tapestry *Friendship: Together for Ever*. 1970s
265. Ukrainian folk embroidery from Poltava. 1970s.
266. N. Babenko. Hand-woven woollen rug. 1970s
267. V. Sokolenko. Set of wooden plates and dishes with painted decoration. 1970s
268. V. Korpaniuk. Decorative plate, in carved wood with inlaid decoration. 1970s. Kosov

269. M. Timchenko. Decorative dish, in porcelain with underglaze painted decoration. 1971
270. I. Zaritsky. Vase in transparent and colour cut-glass, with carved decoration. 1973
271. O. Zhnikrup. Decorative composition *The Likbez*, in porcelain with underglaze painted decoration. 1970
272. Earthenware vase. 1970s. Kosov
273. L. Mitiaeva. Set: two pitchers and two goblets, in glass. 1970s
274. V. Ladny and G. Kulchitsky. Rusanovo residential district. 1963—72. Kiev
275. V. Vasilyev, Yu. Plaksiev and V. Reusov; engineer, L. Fridgan. *Ukraine* Cinema and Concert Hall. 1963. Kharkov
276. Ye. Guseva, A. Zubok, N. Chmutina, and V. Shtolko; engineers, L. Dmitriev and A. Ignatenko. *The Taras's Mount* Hotel. 1961, Kanev
277. I. Gryniv and M. Voliv. *Berkut* Boarding-house on the Yablunivsky Pass in the Carpathians. 1968
278. Yu. Plaksiev; engineer, P. Pashkov. *Sportivnaya* Station of the Kharkov Metro. 1975
279. A. Malinovsky, A. Komarovsky. The Palace of Unions. 1977. Kiev
280. Ye. Marinchenko, I. Vainer and P. Zhilitsky; engineers, P. Bugayevsky and V. Fedorchenko. Palace of Culture *Ukraine*. 1970. Kiev
281. Yu. Panko, I. Kovalenko and G. Podgorskaya; wall painter, V. Zadorozhny. Centre of the Settlement of Kalita in the Kiev Region. 1972
282. I. Litovchenko, V. Lamakh and E. Kotkov. *Peace, Labour, Happiness*, mosaic panel in the interior of the Borispol Airport. 1965, Kiev
283. S. and R. Kirichenko and N. Klein. *David Guramishvili*, mosaic panel in the *Mirgorod* Sanatorium. 1974, Mirgorod, Poltava Region
284. L. Orlenko. *The Metallurgists of Zaporozhye*, chasing. 1971. Zaporozhye Art Museum
285. M. Dantsig. *A Partisan Wedding*, in oils. 1968. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
286. M. Savitsky. *A Partisan Madonna*, in oils. 1967. The Tretyakov Gallery, Moscow
287. L. Shchemelev. *My Birth*, in oils. 1967. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
288. V. Gromyko. *The Song about My Detachment*, in oils. 1977. USSR Artists' Union Management of Art Exhibitions
289. V. Sakhnenko. *Our Festival*, in oils. 1968. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
290. V. Gomonov. *Milkmaids*, in oils. 1977. Byelorussian SSR Art Foundation
291. N. Kireev. *Female Portrait*, in oils. 1977. Byelorussian SSR Art Foundation
292. A. Malishevsky. *Mothers*, in oils. 1968. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
293. V. Tsvirko. *In Winter*, in oils. 1961. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
294. Ye. Zaitsev. *Portrait of P. Brovka, Folk Poet of the Byelorussian SSR*, in oils. 1968. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
295. V. Stelmashonok. *Portrait of Yakub Kolas*, in oils. 1966—67. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
296. V. Golubovich. Stage design for A. Arbuzov's comedy *The Tales of Old Arbat* produced at the Russian Drama Theatre in Brest, 1972, in tempera. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
297. B. Gerlovan. Stage design for Ya. Kupala's drama *The Ruined Nest* produced at the Byelorussian SSR Theatre in Minsk, 1972, in combined techniques. Kupala Literary Memorial Museum, Minsk
298. A. Bembel, V. Bobyl, V. Korol, V. Volchek, V. Zankovich, Yu. Kazakov, O. Stakhovich, and G. Sysoev (under A. Kibalnikov). The Brest Hero-Fortress: Main entrance. 1968—71
299. A. Kibalnikov. The Brest Hero-Fortress
300. S. Selikhanov; architects, V. Zankovich, L. Levin and Yu. Gradov; chief engineer, V. Makarevich. Khatyn Memorial Complex. 1967—69
301. A. Bembel and A. Artimovich; architect, O. Stakhovich. The Hill of Glory near Minsk. 1969
302. V. Tsigal; architect, Ya. Belopolsky. Museum of Soviet-Polish Military Friendship. Village of Lenino. Mogiliov Region. 1968
303. A. Zaspitsky, I. Misko and N. Ryzhenkov. Monument to the Mother at Zhodino, in bronze and granite. 1975
304. Z. Azgur; architects, Yu. Gradov and L. Levin. Monument to Yakub Kolas, in bronze and granite. 1972. Minsk
305. A. Anikeichik. *Fidel Castro Rus*, in tinted gesso. 1973. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
306. A. Zaspitsky. Figure of a buider, in gesso. 1960. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
307. L. Gumilevsky. *The Winged*, in sheet copper. 1970. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
308. N. Poplavskaya. *Novogrudok*. From the series *The Monuments of the History of Culture of Byelorussia*. 1970s
309. V. Basalygo. From the series *A Hymn in Honour of Diligence*, pen-and-ink drawing. 1976. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
310. Ye. Los. *A Bunch of Flowers from the Wood*, from the series *The Children of Belaya Vezha*, linocut. 1967. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
311. V. Sharangovich. *Portrait of Franciscus Skorina*, linocut. 1974
312. A. Kashkurevich. Illustration for J. W. Goethe's tragedy *Faust*, in water-colours and pen-and-ink technique. 1976. In the artist's possession
313. L. Asetsky. *A Star*, from the series *Minsk Underground Organization*, linocut. 1967. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
314. N. Stoma. *To Serve Nature Means to Serve Our Homeland*, poster. 1976
315. L. Miagkova. Decorative vessel *The Round Dance*, in offhand colour glass. 1969. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
316. F. Zilbert. Plaque *Minsk*, in fire-clay with enamel decoration. 1968. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
317. Yu. Liubimov. *Aurochs*, chasing. 1972. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
318. F. Shestak. *Aurochs*, glazed earthenware. 1977
319. T. Agafonenko. *Pea-hen*, straw weaving. 1977
320. A. Kishchenko. Tapestry *The Music*, woollen rug. 1975. Minsk Musical College named after M. Glinka
321. Yu. Shpit and Ye. Samanchuk. Dwelling houses with complex service on the Tolbukhin Boulevard. 1966, Minsk
322. Sh. Khinchin. Circus in Gomel (standardized building design). 1970s

323. V. Malyshev. Cinema *October*. 1975, Minsk
324. S. Filimonov and V. Malyshev; engineer, V. Korzhevsky. The Palace of Sports. 1966. Minsk
325. V. Yemelyanov and G. Zaborsky. Experimental settlement of Vertelishki, Grodno Region. Early 1970s
326. A. Kishchenko. *October*, mosaic on a wall of the Byelorussian SSR Institute of Food Industry Factories Designing. 1974, Minsk
327. M. Greku. *An Autumn Day*, in oils. 1964. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
328. R. Okushko. *An Asphalt Road*, in oils. 1961. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
329. I. Vieru. *Harvesting*, in oils. 1972. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
330. M. Buria. *The Year of 1917*, in oils. 1967. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
331. V. Obukh. *Liberty*, left part of the triptych *Liberty. Deed. Life*, in oils. 1967. USSR Ministry of Culture
332. I. Zhumaty. *Portrait of K. Vasilaki, Trolleybus Driver*, in oils. 1962. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
333. G. Sainchuk. *Group Portrait of Front-rank Workers of the Mikroprovod Plant*, in oils. 1969. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
334. O. Orlova. *Portrait of Cattle-breeder S. Melkan*, in oils. 1964. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
335. V. Zazerskaya. *Portrait of Pavlusha*, in oils. 1973. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
336. V. Russu-Chobanu. *Portrait of Cinema Producer Emile Lotianu*, in oils. 1967. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
337. M. Petrik. *Bowl of Grapes*, in oils. 1974. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
338. E. Romanesku. *The Homeland*, in oils. 1968. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
339. S. Kuchuk. *A New Moldavian Village*, in oils. 1974. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
340. K. Lodzeisky. Stage design for G. Niaga's opera *Barbu Leutarul* produced at the Moldavian Opera and Ballet House in Kishiniov, 1972, in combined techniques. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
- 341, 342. I. Bogdesko. Illustrations for the Moldavian folk ballad *Mioritsa*. 1967. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
343. L. Grigorashenko. *Rumcherod*, in water-colours. 1967. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
344. G. Vrabie. *Start*, etching. 1971. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
345. K. Kobizeva. *Women from Tatarbunar*, in aluminium and wood. Late 1970s. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
346. L. Dubinovsky. *Seamstresses from Tiraspol*, in aluminium. 1962. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
347. B. Marchenko. *Portrait of M. Sagaidak*, in tempera on wood; gesso ground. 1977. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
348. V. Kitikar. *Harvesting*, earthenware. 1976. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
349. N. Sazhina. *Festival*, earthenware. 1969. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
350. E. Greku. Decorative cups, earthenware with enamel decoration. 1970. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
351. L. Boiko. *Rug Autumn*. 1970s. Kishiniov
352. F. Nutovich. Items from the set *Jubilee*, in sulphide glass and metal. 1974. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov
353. M. Rechileh. Tapestry *Spring Ploughing*, in wool. 1977
354. Architect, B. Shpak; engineer, D. Levit. Administrative centre of the sovkhoz-plant *Romaneshty*. 1970s
355. S. Fridlin. Palace of Culture *Oktombrie*. 1974. Kishiniov
356. A. Gorbuntsov and V. Shalaginov. *The Intourist Hotel*. 1970s. Kishiniov
357. Two-storeyed country house. 1977. Village of Vadul-Turkului, Rybnitsa District
358. N. Epelbaum; architect, L. Mogilevsky. Monument to soldiers-countrymen. 1970. Village of Kozhushna, Strashenskoye District
359. I. Bogdesko and L. Beliaev. Detail from the mural in the interior of the House of Culture. 1969. Village of Kitskany, Slobodzeiskoye District
360. I. Taburtsa and A. Kuzmin. Detail from the mosaic decorating the façade of the House of Culture. 1977. Village of Mokra, Rybnitsa District
361. A. Savickas. *The Requiem to the Victims of Fascism*, in oils. 1963—65. Lidice Museum, Czechoslovakia
362. S. Džiaukštas. *The Death of an Activist*, in oils. 1969. The Tretyakov Gallery, Moscow
363. V. Gečas. *The Birth of a Regiment from Žemaitia*, in oils. 1972. Klaipeda Picture Gallery
364. S. Veiveryte. *Our Surgeons*, in oils. 1974. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
365. I. Pekur. *Workers*, in oils. 1973. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
366. V. Karatajus. *Portrait of A. Stoškus, Artist of Stained-glass Panels*, in oils. 1971. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
367. A. Gudaitis. *Repose*, in oils. 1962. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
368. V. Cipliauskas. *Portrait of the Singer M. Rakauskaite and the Painter L. Truikis*, in oils. 1972—74. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
369. J. Švažas. *In the Klaipeda Port*, in oils. 1967. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
370. A. Švegžda. *Vilma*, in tempera and oils. 1977. USSR Artists' Union Management of Art Exhibitions
371. L. Truikis. Stage design for G. Verdi's opera *Aida* produced at the Lithuanian SSR Opera and Ballet House in Vilnius, 1975, in gouache. Lithuanian SSR Museum of Theatre and Music, Vilnius
372. F. Navickas. Stage design for J. Marcinkevičius' drama *Mindaugas* produced at the Lithuanian SSR Drama Theatre in Vilnius, 1968, in gouache and foil collage. Lithuanian SSR Museum of Theatre and Music, Vilnius
373. J. Malinauskaite. Stage design for J. Grušas' drama *Barbara Radvilaite* produced at the Drama Theatre in Kaunas, 1972, in gouache. Lithuanian SSR Museum of Theatre and Music, Vilnius
374. J. Mikenas. *The First Swallows*, in gesso. 1964. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
375. N. Petrulis; architect, K. Šiešėlgis. Monument to Lenin, in bronze and granite. 1970. Kaunas
376. B. Višneuskas; architect, V. Gabriunas. Monument in honour of the Soviet Army: Central figure, in bronze. 1972. Križkalnis
377. K. Bogdanas; architect, V. Bredikis. Monument to J. Janonis, in bronze and granite. 1976. Bierzaj

378. A. Ambraziunas; architect, G. Baravikas. Monument to Z. Angaretis, in granite. 1972. Vilnius
 379. G. Jokubonis; architect, K. Šiešielgis. Monument to Maironis, in granite. 1977. Kaunas
 380. K. Švažas. *The Struggle*, in granite. 1970. Kaunas
 381. P. Aleksandravičius. *Portrait of Producer J. Miltinis*, in bronze. 1972. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 382. J. Kedainis. *The Family of a Worker*, in gesso. 1965. Gallery of Stained-glass Panels and Sculpture, Kaunas
 383. I. Kuzminskis. *After Lithuanian Folk Songs*, colour woodcut. 1963. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 384. A. Makunaite. *Egle Crying*, from the cycle *The Tales of a Grass-snake*, colour woodcut. 1962. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 385. R. Gibavičius. *The University, Skarga's Courtyard*, from the cycle *Vilnius*, woodcut. 1967. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 386. A. Skirutyte. *Echo of the Revolution*, from the cycle *The Lithuanian Poets on the Revolution*, colour linocut. 1970. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 387. S. Krasauskas. Illustrations for E. Mieželaitis' collected poems *The Man*, woodcut. 1961. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 388. A. Pakielionas. *A Courtyard*, from the cycle *The Old Town of Kaunas*, woodcut. 1969. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 389. L. Paškauskaitė. *Portrait of the Chemist R. Sarmaitis*, from the cycle *The Young Scientists*, etching, in combined techniques. 1968. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 390. L. Lagauskas. *Gagarin, the Columbus of the Twentieth Century*, soft varnish. 1968. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 391. V. Kaušinis. Poster. 1960
 392. J. Galkus. Poster. 1965
 393. A. Ličkute. Decorative panel in low relief *A Dream*, in earthenware with mat glaze decoration. 1973. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
 394. J. Balčikonis. Hand-woven woollen tapestry *Autumn*. 1975—77
 395. K. Morkunas. *Pirčiupis*, stained-steel panel, cut glass, plastic cement. 1961. Gallery of Stained-glass Panels and Sculpture, Kaunas
 396. K. Šatunas. Stained-glass panel in the Palace of Weddings in Vilnius, in crystal colourless glass, metal and lavsan. 1974
 397. B. Bružas. Stained-glass panel in the Hospital *The Red Cross*, in colourless steel. Vilnius. 1974
 398. Hand-woven woollen decorative belts. 1960s and 1970s
 399. V. Čekanauskas and V. Bredikis, a.o. Residential district Lazdinaj. 1967—73. Vilnius
 400. N. Bačiute. Opera and Ballet House. 1974. Vilnius
 401. A. and V. Nasvitis. Interior in a hall of the Central Post. 1969. Vilnius
 402. G. Baravikas. Palace of Weddings. 1975. Vilnius
 403. G. Tiškus. Building of the City Hall. 1976. Nida
 404. V. Čekanauskas. Palace of Exhibitions. 1967. Vilnius
- On the dust-cover: O. Filatchev. Mural in the interior of the Moscow Institute of Oil-chemical and Gas Industry named after I. Gubkin. 1975. Detail

- Абаев Виктор Магомедович. 1935. 202
 Абакарова Хидижат. 1910. 204
 Абдуллаев Идрис Абдуллаевич. 1931. 204
 Абдурахманов Абдулла Магомедович. 1904. 204
 Абзгильдин Абрек Амирович. 1937. 180, 181
 Аблин Евгений Моисеевич. 1928. 170
 Абоев Заур-Бек Петрович. 1931. 97
 Абрамавичюс Казис Вальдемарас Антано. 1928. 383
 Абрамаускас Стасис Стасё. 1927. 393
 Абрамов Марк Александрович. 1913. 93, 94
 Абрамова Нина Александровна. 1925. 138, 143
 Авакян Вардкес Айкович. 1931. 122
 Авдышев Алексей Иванович. 1928. 199, 201 *
 Авксентюк Владимир Петрович. 1936. 178
 Агаев Джангир Рахимович. 1939. 94
 Агафоненко Таисия Павловна. 1927. 311 *, 312
 Агеев Владимир Иванович. 1932. 190
 Агибалов Василий Иванович. 1913. 242
 Агишев Мунир Хасянович. 1932. 212, 213
 Адамова Галина Васильевна. 1919. 138
 Адамович Сергей Фаддеевич. 1922. 256, 258 *
 Адамович Станислав Брониславович. 1933. 312
 Адомонис Юозас Антано. 1932. 384
 Адьянов Владимир Эрендженович. 1938. 206
 Азаматова Г. 149 *
 Азгур Заир Исаакович. 1908. 298, 300 *
 Айрапетов Шаген Александрович. 1917. 151, 152 *
 Акиев Хасолт Алхастович. 1942. 203
 Аккизов Якуб Алиевич. 1942. 202
 Акопов Роберт Петрович. 1936. 67
 Акулов Эдуард Александрович. 1938. 197, 198
 Аладов Вальмен Николаевич. 1930. 318
 Алейник Дмитрий Иванович. 1929. 289
 Алейникова Светлана Георгиевна. 1942. 316
 Алекна Альгимантас Зигманто. 1944. 396
 Александровичюс Пятрас Повилас Повило. 1906. 371, 373 *
 Александров Юрий Владимирович. 1930. 114, 116 *, 121, 130, 151, 170, 176
 Александрова Ирина Дмитриевна. 1928. 170
 Алексеев Константин Николаевич. 1943. 316
 Алектьев Николай Алексеевич. 1912. 331
 Алимов Сергей Александрович. 1938. 88
 Алиханов Расул Алиханович. 1922. 204
 Аллахвердиев Шохрат Осман оглы. 1947. 213
 Алтухов Виктор Иванович. 1943. 49
 Алфеевский Валерий Сергеевич. 1906. 89
 Алферов Игорь Александрович. 1930—1978. 242
 Альтерман Григорий Яковлевич. 1888—1958. 134
 Альхимович Владимир Кондратьевич. 1926. 147
 Альхимович Тамара Владимировна. 1927. 147
 Амбразюнас Альфонсас-Винцентас Йоно. 1933. 368, 370 *, 373
 Аммосов Терентий Васильевич. 1912. 211
 Амыдаев Николай Данилович. 1913. 211
 Ананьев Михаил Ананьевич. 1925. 50, 51 *
 Ананько Владимир Иосифович. 1929. 296, 298
 Андреев Анатолий Александрович. 1932. 114
 Андреев Николай Андреевич. 1873—1932. 120
 Андреева Анна Алексеевна. 1917. 138
 Андронатий Николай Исаакович. 1938. 332, 333
 Андронов Николай Иванович. 1929. 35, 36, 163 *, 172
 Аникейчик Анатолий Александрович. 1932. 295, 296, 298, 299, 301 *
 Аникин Анатолий Егорович. 1947. 187
 Аникин Виктор Иванович. 1918. 313
 Аникст Михаил Александрович. 1938. 80
 Аникушин Михаил Константинович. 1917. 106 *, 107 *, 108, 109, 113 *, 119, 120, 151
 Антинис Робертас Йоно (Роберт Янович). 1898—1981. 366, 370, 371
 Антинис Робертас Роберто. 1946. 366, 370, 371
 Антипов Николай Петрович. 1931. 146
 Антонова Галина Александровна. 1926. 135
 Антончик Михаил Владиславович. 1921. 232 *, 235
 Аполлонов Иван Григорьевич. 1933. 265
 Аракчаа Раиса Ажиковна. 1925. 207
 Аракчеев Борис Владимирович. 1926. 286, 289
 Арефьев Анатолий Васильевич. 1918. 238
 Арлашин Владимир Васильевич. 1948. 99
 Арсеньев Аркадий Борисович. 1939. 79, 99
 Арсланов Мухамед Нуриахметович. 1910. 185
 Артамонов Алексей Михайлович. 1918. 230
 Артемьев Екатерина Гавриловна. 1925. 312
 Артемьев Анатолий Анатольевич. 1926. 203
 Артимович Анатолий Ефимович. 1940. 293, 297 *
 Архангельская Ирина Павловна. 1919. 138
 Аршинов Виктор Петрович. 1945. 180
 Асерьянс Светлана Ильинична. 1928. 131
 Асецкий Людвиг Петрович. 1929. 304, 306, 307 *, 320
 Аскова Елена Аркадьевна. 1931. 138
 Аставацатурьян Акнуний Арсенович. 1925. 136, 142
 Астапович Аркадий Антонович. 1896 — ум. после 1941. 304
 Асташев Эдуард Иванович. 1932. 205
 Асуханов Аманды Абасович. 1939. 203
 Атланов Юрий Михайлович. 1934. 79
 Аугюс-Аугустинавичюс Паулюс. 1909—1960. 374
 Афанасьева Ирина Петровна. 1943. 139
 Афанасьева Эльвира Акимовна. 1939. 313
 Афзаметдинова Сания Юнусовна. 1924. 273
 Ахмадов Ильдар Каюмович. 1935. 180, 183
 Ахмаров Чингиз Габдрахманович. 1912. 214
 Ацманчук Александр Павлович. 1923—1974. 235
 Ашастин Петр Андреевич. 1913. 178
 Аяутка Людмила Владимировна. 1953. 220
 Бабенко Надежда Нестеровна. 1926. 259, 262 *
 Бабенскене Мина Кушелевна. 1932. 386
 Бабин Николай Семенович. 1931. 99
 Бабкина Ульяна Ивановна. 1888—1977. 149
 Бабкова Александра Андреевна. 1923. 250
 Бабурин Михаил Федорович. 1907. 107, 114, 130
 Бабурин Николай Иванович. 1930. 147
 Багинскене Гинтаутеле Стасё. 1940. 388
 Бадмаев Убуш Дорджи Горяевич. 1932. 205, 206
 Базаров Гатал Садыевич. 1905. 209
 Базилевич Анатолий Дмитриевич. 1926. 257, 258 *
 Байынды Байыр Сарыгович. 1921. 207
 Бакулевский Александр Сергеевич. 1936. 193
 Балабин Альберт Григорьевич. 1934. 265
 Баленас Казимиерас-Римантас Казё. 1935. 392
 Балтренас Юозас Юозо. 1924. 394
 Бальчиконис Юозас Юозо. 1924. 385 *, 397
 Бальчюнас Витаутас Мечислово. 1924—1978. 391
 Банзаракцаев Юрий Норбоевич. 1947. 214
 Банкаускайте Мария Поликарповна. 1933. 384
 Баравикас Гедиминас Вацлово. 1940. 368, 370 *, 390, 394
 Баранов Леонид Михайлович. 1943. 124 *, 131
 Баранов Николай Варфоломеевич. 1909. 151, 178
 Баранов Рудольф Николаевич. 1942. 49
 Баранович Анна Георгиевна. 1906. 321, 330
 Барбэнягрэ-Дербенцев Роберт Ельпидифорович. 1927. 341
 Барсамов Николай Степанович. 1892—1976. 236
 Бархатков Антон Стефанович. 1917. 289
 Бархин Сергей Михайлович. 1938. 60, 61
 Барщ Михаил Осипович. 1904—1976. 104
 Басалыго Владимир Самойлович. 1940. 301, 302, 304 *, 306
 Басалыго Михаил Самойлович. 1942. 306
 Басов Бениамин Матвеевич. 1913. 87
 Басов Яков Александрович. 1914. 254
 Басыров Зильфат Рауфович. 1927. 186
 Баталов Леонид Ильич. 1913. 159 *, 170
 Батенев Геннадий Ефимович. 1932. 261

* На странице, обозначенной звездочкой, расположена репродукция произведения данного автора.

- Батечко Иван Васильевич. 1926. 250
 Батищев Владимир Яковлевич. 1947. 99
 Батыров Сраждин Самадинович. 1951. 220
 Батюшков Василий Николаевич. 1894—1981. 254
 Бахчеван Виктор Никитович. 1955. 328
 Бахчеван Никита Ильич. 1919. 321, 324
 Бачулоне Людмила Владимировна. 1937. 219
 Бачюте Ниёле (Элена-Ниёле) Юргё. 1930. 391 *, 394
 Башков Виктор Иванович. 1938. 164 *
 Башмаков Игорь Николаевич. 1943. 181
 Бражноков Заурбек Хачимович. 1945. 202
 Бебешко Мария Ивановна. 1919. 345
 Беднов Виктор Андреевич. 1938. 194, 196 *
 Бедоев Шалва Евгеньевич. 1940. 201, 202 *
 Безниско Евгений Иванович. 1937. 253
 Безумов Александр Николаевич. 1926. 196
 Бейноравичене Вида-Она Витауто. 1951. 381, 382
 Бекарян Дзовинар Аровна. 1940. 77
 Бекетов Валерий Константинович. 1939. 214
 Бекичев Иван Дмитриевич. 1928. 203, 205 *
 Беклемишева Ирина Михайловна. 1903. 236
 Белашов Александр Михайлович. 1933. 129 *, 130, 131
 Белашова (Алексеева-Белашова) Екатерина Федоровна. 1906—1971. 111 *, 119
 Белинскас Феликсас Казё. 1904. 396
 Белов Виктор Емельянович. 1925. 270
 Белова Ольга Георгиевна. 1943. 134
 Белокур Екатерина Васильевна. 1900—1961. 262
 Белопольский Борис Нахманович (Наумович). 1909—1978. 99
 Белопольский Яков Борисович. 1916. 103 *, 112, 159, 298 *
 Белостоцкий Анатолий Ефимович. 1921. 244
 Белоусов Павел Кириллович. 1915—1980. 298, 299
 Бельгаев Владимир Гомбожапович. 1941. 214
 Бельды Андрей Иченгаевич. 1929. 220
 Бельды Б. 220
 Бельский Лев Исаакович. 1947. 99
 Бельский Михаил Гаврилович. 1922. 224
 Бельтюкова Ангелина Петровна. 1924. 312
 Бельцов Георгий Иванович. 1920. 231
 Белый Михаил Аронович. 1911. 152, 153
 Белюкин Анатолий Иванович. 1924. 86
 Белявичюс Альбертас Йоно. 1934. 373
 Беляв Леонид Георгиевич. 1921—1974. 334, 349 *, 352
 Беляев Михаил Вениаминович. 1922. 310
 Беляева Анастасия Ивановна. 1923. 149
 Беляков Вячеслав Иванович. 1927. 134
 Беляков Геннадий Иванович. 1928. 134
 Бембель Андрей Онуфриевич. 1905. 293, 294 *, 297 *
 Бенедиктов Георгий Михайлович. 1916. 316, 318
 Березовская Прасковья Алексеевна. 1900. 262
 Берлин Леонид Львович. 1925. 114, 125
 Беседин Сергей Фотиевич. 1901. 249
 Бескинская Светлана Михайловна. 1930. 135, 142
 Беспалова-Михалева Тамара Николаевна. 1912. 134
 Беспоясный Павел Андреевич. 1907. 345
 Бе-Ша (см. Шаповал Б. М.)
 Бизюков Онуфрий Терентьевич. 1897. 236
 Бикчентаев Ахмед Гадиевич. 1911. 214
 Билль Александра Феликсовна. 1914. 71, 72 *, 84, 86
 Билык Иван Архипович. 1910. 264
 Бильский Эдуард Антонович. 1931. 271
 Бисти Дмитрий Спиридонович. 1925. 80, 81, 82 *
 Бичунайте Лелия Йоно. 1931. 374
 Бичюнас Римас-Зигмас Ленгино. 1945. 358
 Благоволин Николай Николаевич. 1941. 79
 Блак Любовь Карловна. 1908. 134
 Блюсюк Владимир Иванович. 1937. 246
 Бобкова Зоя Васильевна. 1917. 138
 Бобыль Владимир Данилович. 1929. 293, 294 *
 Бове Осип Иванович. 1784—1834. 151
 Богатырева Ирина Владимировна. 1940. 128
 Богданас Константинас Александро. 1926. 368, 369 *
 Богданов Вадим Викторович. 1937. 224
 Богданов Леонид Яковлевич. 1937. 310, 311
 Богданова Ольга Михайловна. 1921. 134
 Богдеско Илья Трофимович. 1923. 334 *, 349 *, 352
 Богинский Роман Ипполитович. 1934—1980. 310
 Богсродская Галина Владимировна. 1949. 181
 Богушевская Нинель Владимировна. 1923. 123
 Боечко Петр Николаевич. 1935. 278
 Божий Михаил Михайлович. 1911. 226, 227 *
 Божко Василий Васильевич. 1935. 316
 Бойко (Бойко-Чебан) Лидия Зиновьевна. 1939. 341 *, 345, 349
 Бокшай Иосиф Иосифович. 1891—1975. 236
 Бондарев И. 213
 Бондаренко Павел Иванович. 1917. 107, 120
 Бондарчук Иван Петрович. 1895. 273
 Бонтя Елена Павловна. 1933. 321, 324, 327, 328, 330
 Борисенко Валентин Назарович. 1929. 240 *, 242, 245, 248
 Борисов Альберт Иванович. 1935. 79
 Борисов Евгений Анатольевич. 1936. 65 *, 67
 Борисов Юрий Григорьевич. 1928—1977. 197
 Бормотов Николай Николаевич. 1942. 213
 Боровая Ольга Степановна. 1949. 220
 Боровский Давид Львович. 1934. 60 *, 64, 66, 67, 238, 397
 Бородай Александр Андреевич. 1946. 278
 Бородай Василий Захарович. 1917. 239 *, 242, 245 *, 246, 276
 Бородин Анатолий Владимирович. 1935. 76, 79 *
 Бородин Осмо Павлович. 1913—1949. 199
 Бочаров Николай Николаевич. 1939. 49
 Бочаров Юрий Петрович. 1926. 155 *
 Бочкова Лия Георгиевна. 1935. 183
 Бравин Константин Михайлович. 1928. 167
 Браговский Эдуард Георгиевич. 1923. 49
 Брачюлите Ирена-Вида Юозо. 1938. 396
 Брегман Анатолий Авельевич. 1941. 313
 Бредикис Витаутас Юстино. 1930. 368, 369 *, 390 *, 392. 394
 Бржезицкая Аста Давидовна. 1912. 131, 134 *
 Бриж Теодозия (Феодосия) Марковна. 1929. 244
 Брискин Вениамин Маркович. 1906. 99
 Бровди Лариса Александровна. 1939. 260
 Бродаты Лев Григорьевич. 1889—1954. 93
 Бродская Лидия Исааковна. 1910. 22 *
 Бродский Исаак Давыдович. 1923. 107, 114, 153
 Бродский Савва Григорьевич. 1923. 88, 92 *
 Бружас Бронюс Йоно. 1941. 388 *, 390
 Бруни Иван Львович. 1920. 82
 Брусиловский Михаил Шаевич. 1931. 36
 Брюханов Николай Иванович. 1918. 199
 Бубеннов Сергей Михайлович. 1930. 180
 Будневич Марк Вольфович. 1933. 245
 Будрейка Эдуардас Степано. 1918. 393
 Будрис Игнас Юозо. 1933. 383
 Буйвидас Юозас. 1922. 383
 Буковский Лев Владимирович. 1910. 6
 Булатов Эрик Владимирович. 1933. 91
 Булгаков Григорий Александрович. 1916. 77
 Булдаков Геннадий Никонорович. 1924. 151, 162
 Бурганов Александр Николаевич. 1935. 105, 187
 Бурдин Дмитрий Иванович. 1914—1978. 159 *, 170
 Бурзянцев Александр Данилович. 1928. 184
 Бурнаков Михаил Андреевич. 1933—1977. 218
 Бурнейкене Лаймуте-Елена Викторо. 1932. 392
 Бурханов Гильмутдин Гайфутдинович. 1928. 107
 Буря Михаил Афанасьевич. 1924. 324 *, 352
 Буряк Мария Пантелеймоновна. 1944. 263
 Бусел Евгений Семенович. 1936. 308
 Буслович Петр Иосифович. 1935. 312
 Бусова Александра Тимофеевна. 1924. 146
 Бутов Алексей Иванович. 1935. 191
 Буторин Николай Дмитриевич. 1934. 148
 Бухарев Анатолий Павлович. 1931. 197
 Бучас Казимиерас Леоно. 1908. 391
 Буякин Вячеслав Иванович. 1930—1975. 108 *, 114
 Бык Станислав Петрович. 1926. 312
 Быкова Варвара Ивановна. 1898. 149
 Былинкин Илья Николаевич. 1932. 174 *, 176
 Ваванов Юрий Михайлович. 1937. 147
 Вайнер Илья Гершевич. 1925. 272, 273 *
 Вайнман Моисей Абрамович. 1913—1973. 112, 115 *, 117, 118, 126
 Вайнштейн-Машурина Светлана Ильинична. 1928. 131, 134
 Вайсбейн Абрам Вольфович. 1927. 351
 Вакар Сергей Михайлович. 1928. 298
 Вакидин Виктор Николаевич. 1911. 79
 Вакс Бенцион Иосифович. 1912. 222
 Вакс Керсти Артуровна. 1940. 310
 Вакула (Тымина) Раиса Саввична. 1930. 264

Валайтис Казис Казё. 1934—1974. **371, 392**
 Валантинайте-Йокубонене Броне Ксаверо. 1926. **375, 386**
 Валевский Степан Семенович. 1932. **273**
 Валериус Василий Евгеньевич. 1943. **80**
 Валюс Витаутас-Балтрамеюс. 1930. **382**
 Валюшкис Гедиминас Станислово. 1927. **392**
 Вампилов Андрей Романович. 1915. **214**
 Ванаг Евгения Петровна. 1913. **74**
 Ванагас Юргис Стасё. 1933. **391**
 Вареца Валентин Иванович. 1938. **251**
 Варнавицкая Ада Наумовна. 1910. **74**
 Варнас Йонас Антанас. 1937. **383**
 Васецкий Григорий Степанович. 1928. **230**
 Василяшук Анна Васильевна. 1924. **261**
 Василенко Александр Стефанович. 1928. **259**
 Василенко Владимир Викторович. 1925. **260**
 Василенко Елена Михайловна. 1930. **262**
 Васильев Александр Викторович. 1913—1976. **112**
 Васильев Александр Павлович. 1911. **63 ***, **64, 66**
 Васильев Алексей Александрович. 1907—1975. **329**
 Васильев Валериан Романович. 1938—1970. **210, 216 ***
 Васильев Василий Григорьевич. 1922. **268 ***, **270**
 Васильев Геннадий Георгиевич. 1940. **209**
 Васильев Николай Николаевич. 1929. **153**
 Васильев Олег Борисович. 1918. **254**
 Васильев Олег Владимирович. 1931. **91**
 Васильев Эдуард Иосифович. 1943. **210**
 Васильцов Владимир Константинович. 1932. **172**
 Васин Александр Андреевич. 1915—1971. **84 ***, **87, 88**
 Васнецов Андрей Владимирович. 1924. **130, 155, 163 *, 170, 172, 175, 176**
 Васнецов Юрий Алексеевич. 1900—1973. **89, 95 ***
 Васнецова Ирина Ивановна. 1927. **130, 175, 176**
 Васькин Владимир Савельевич. 1941. **205, 206**
 Ватолина Нина Николаевна. 1915. **99**
 Вахитов Ривкат Мухамедович. 1938. **180, 181**
 Вахрамеев Владимир Александрович. 1930—1979. **119 *, 123, 131**
 Вахтангов Сергей Евгеньевич. 1907. **116**
 Вашкявичюс Юозас Юозо. 1924. **391, 396**
 Ващенко Гавриил Харитонович. 1928. **286, 289, 320**
 Вдовичева Евгения Аркадьевна. 1937. **190**
 Вебер Генрих Генрихович. 1932. **134**
 Ведерников Евгений Алимпиевич. 1918. **97 ***
 Ведерников Николай Сергеевич. 1937. **190**
 Вейверите-Люгайлене София Мотеюс. 1926. **354, 356, 357, 358 ***
 Веласкес Диего де Сильва. 1599—1660. **53**
 Великодная Александра Кузьминична. 1914. **262**
 Велюс Витаутас-Адольфас Казимиеро. 1933. **368, 394**
 Вендилович Мирон Демьянович. 1919. **241 *, 242**
 Венецианов Алексей Гаврилович. 1780—1847. **222**
 Вербицкий Александр Дмитриевич. 1937. **299**
 Вербицкий Георгий Николаевич. 1920. **254**
 Вербовская Надежда Васильевна. 1929. **264**
 Верейский Орест Георгиевич. 1915. **71, 81, 82, 88 ***
 Верес Анна Ивановна. 1928. **261**
 Верес Валентина Ивановна. 1951. **262**
 Верещагин Генрих Георгиевич. 1931. **186, 187**
 Верещагина Идея Геннадиевна. 1936. **188**
 Вержбицкий Жан Матвеевич. 1932. **177 *, 178**
 Версоцкий Виктор Иванович. 1923. **289**
 Веселов Степан Павлович. 1903. **138 *, 146**
 Веселова Вера Дмитриевна. 1919. **144 *, 148**
 Ветрова Зоя Михайловна. 1927. **130**
 Ветрогонский Владимир Александрович. 1923. **71, 73 ***
 Вигдергауз Павел Исаакович. 1925. **241, 271**
 Виеру Игорь Дмитриевич. 1923. **321, 323 *, 324, 327, 330, 352**
 Визичканич Гафия Петровна. 1912. **260**
 Вийралът (Вийралт) Эдуард Антонович. 1898—1954. **381**
 Виленский Зиновий Моисеевич. 1899. **112 *, 117**
 Вильвовский Владимир Наумович. 1924. **131**
 Вильджюнайте Вероника Балё. 1941. **371**
 Вильджюнас Владас Казё. 1932. **371, 373**
 Вильнер Виктор Семенович. 1925. **78, 81 ***
 Винайкин Василий Павлович. 1924. **244**
 Виноградов Михаил Клементьевич. 1944. **316**
 Виноградов Семен Николаевич. 1936. **186**
 Вирсаладзе Симон (Солико) Багратович. 1909. **53 *, 54**
 Витас Феликсас Адомо. 1918. **394**
 Витковская Людмила Владиславовна. 1954. **263**
 Витковский Григорий Антонович. 1923. **304**

Витрик Александр Павлович. 1941. **244**
 Витухин Дмитрий Сергеевич. 1919. **270**
 Вихтинский Виктор Иванович. 1918. **250**
 Вицко Иван Михайлович. 1930. **264**
 Вишневецкая Элеонора Романовна. 1933. **318**
 Вишняускас Бронюс Данеляус. 1923. **368 ***
 Вишняускене-Качинскайте Юлия Винцо. 1926. **384**
 Владимиров Климентий Владимирович. 1940. **190**
 Владимирова Елена Ивановна. 1946. **260**
 Владыкин Владимир Викторович. 1943. **49**
 Власов Владимир Григорьевич. 1927. **225**
 Воданюк Василий Петрович. 1926. **345, 348, 352**
 Волив Маркиан Емельянович. 1927. **270 *, 273**
 Волик Владимир Иванович. 1926. **271**
 Волков Анатолий Валентинович. 1908. **301, 308**
 Волков Борис Иванович. 1900—1970. **63**
 Волков Борис Кузьмич. 1931. **187**
 Волков Николай Николаевич. 1897—1974. **77**
 Волкова Ольга Александровна. 1943. **99**
 Волобуев Евгений Всеволодович. 1912. **236**
 Воловик Анатолий Афанасьевич. 1929. **162**
 Волович Виталий Михайлович. 1928. **86**
 Волчек Виктор Матвеевич. 1910. **293, 294 ***
 Волчок Павел Соломонович. 1912. **313**
 Воробьевский Алексей Викторович. 1906. **133**
 Ворона Александр Васильевич. 1925. **258**
 Воронин Вячеслав Гаврилович. 1939. **186**
 Воронков Николай Львович. 1934. **79**
 Воронкова Альбина Борисовна. 1937. **143**
 Воронов Натан Моисеевич. 1916—1978. **280, 289**
 Воскресенская Маргарита Михайловна. 1931. **124**
 Врабие Георгий Николаевич. 1939. **335, 336 ***
 Вронский Макар Кондратьевич. 1910. **241**
 Врынчану Сильвия Борисовна. 1940. **348, 352**
 Вуколов Олег Александрович. 1933. **202**
 Вучетич Евгений Викторович. 1908—1974. **6, 103 *, 112, 120**
 Выродова-Готье Валентина Гавриловна. 1934. **234 *, 235**
 Выхарева Лидия Никола вна. 1936. **265**

Габрюнас Витаутас Пятро. 1930. **368 ***
 Гавриленко Григорий Иванович. 1927. **257**
 Гаврилов Виктор Георгиевич. 1927. **310, 311**
 Гаврилов Владимир Николаевич. 1923—1970. **39 *, 42**
 Гаврилов Николай Сергеевич. 1927. **134**
 Гаврилюк Вера Ильинична. 1904. **312**
 Гагарина Галина Николаевна. 1936. **143**
 Гадаев Лазарь Тазеевич. 1938. **131**
 Гаджиламаммаев Гаджиабдулла Гаджимагомедович. 1926. **204**
 Гаджимирзоев Темирбулат. 1945. **204**
 Газимагомедов Магомедал. 1946. **204**
 Гайгалайте Ниоле Юозо. 1928. **371**
 Гайдамака Анатолий Васильевич. 1939. **278**
 Гайнутдинов Исмагил Галеевич. 1908—1977. **212, 214**
 Галаджева Софья Христофоровна. 1913. **176**
 Галанина Светлана Павловна. 1943. **213**
 Галбен Сергей Иванович. 1940. **328**
 Галкин Григорий Сергеевич. 1924. **251, 252**
 Галкус Юозас Юозо. 1932. **383 ***
 Гальба Владимир Александрович. 1908. **93**
 Ган Татьяна Константиновна. 1931. **131**
 Ганжа Людмила Степановна. 1926. **259**
 Ганжерли Тамара Георгиевна. 1932—1974. **138**
 Ганнушкин Евгений Александрович. 1925. **80, 83 ***
 Ганрио Юрий Борисович. 1921—1982. **134**
 Ганько Марианна Богдановна. 1942. **137 *, 143**
 Гарбалаускаене Ниёле (Мария-Ниёле) Каятоно. 1936. **395**
 Гаркавенко Галина Ильинична. 1933. **250**
 Гасанова Хистаман (Кистаман). 1939. **204**
 Гатавинайте-Пурене Виктория Косто. 1933. **365**
 Гатилова Евгения Ильинична. 1921. **134**
 Гаттенбергер Наталия Леонидовна. 1932. **144**
 Гаусман Георгий Владимирович. 1928. **99**
 Гафо Людмила Георгиевна. 1919. **313**
 Гашинский Евгений Константинович. 1939. **206**
 Гедримене Сальвиния Бронюс. 1948. **386**
 Гейбатов Гейбат Нурахмедович. 1932. **204**
 Гемауге Майя. 1935. **220**
 Гембицкий Ибрагим Рафаилович. 1900—1974. **301**

- Гера Алексей Григорьевич. 1934. 265
 Герасимов Кондратий Федотович. 1931. 211
 Герасимов Сергей Васильевич. 1885—1964. 30
 Герасимчук Сергей Иванович. 1939. 259
 Герлован Борис Федосеевич. 1937. 291 *, 292
 Гермогенов Георгий Устинович. 1935. 214
 Герус (Герусс) Семен Петрович. 1925. 301
 Гибавичюс Римтаутас-Винцентас Симо. 1935. 362, 365, 376 *, 378, 386, 397
 Гиговская Наталья Евгеньевна. 1934. 270
 Гимаев Зуфар Фоатович. 1951. 180
 Гимазетдинов Хавадис Мухаметович. 1935. 181
 Гимбатов Базарган Гимбатович. 1926. 204
 Гинзбург Владимир Моисеевич. 1930. 175
 Гитберг Анатолий Давыдович. 1926. 177
 Глазунов Илья Сергеевич. 1930. 74
 Глебов Алексей Константинович. 1908—1968. 298
 Глебов Игорь Николаевич. 1923. 296, 298
 Глебова Эмилия Ивановна. 1939. 79
 Гливенко Владимир Леонтьевич. 1903. 258
 Гловацкая Лидия Григорьевна. 1936. 312
 Глуховцев Александр Ерофеевич. 1910. 202
 Глущенко Александр Николаевич. 1938. 236 *
 Глущенко Николай Петрович. 1901. 236, 254
 Глушук Федор Тимофеевич. 1925. 257, 258
 Глямжа Йонас-Римантас Йоно. 1935. 393
 Гнездилов Василий Георгиевич. 1922. 241, 243 *, 245, 246
 Гоберман Давид Ноевич. 1918. 345
 Говорков Виктор Иванович. 1906—1974. 99
 Говоркова Зинаида Ивановна. 1920. 196
 Гогин Андрей Павлович. 1893—1980. 146
 Гойя Франсиско. 1746—1828. 53
 Голембиевская Татьяна Николаевна. 1936. 224, 225 *
 Голембовская Светлана Владиславовна. 1927. 265
 Голиков Александр Гаврилович. 1924. 138
 Голиков Николай Иванович. 1924. 147
 Голикова Нина Анатольевна. 1911. 136
 Голицын Илларион Владимирович. 1928. 75, 77 *
 Голованов Владимир Федорович. 1924. 254
 Головинова Кармелла Степановна. 1938. 345, 352
 Головкин Дмитрий Федорович. 1905—1978. 264
 Головченко Георгий Геннадьевич. 1931. 242
 Голубкина Анна Семеновна. 1864—1927. 119, 125
 Голубович Василий Васильевич. 1909. 291 *, 292
 Голубовский Лев Григорьевич. 1914. 114, 151
 Голубцов Евгений Георгиевич. 1949. 183
 Голяховская Алина Евгеньевна. 1927. 86
 Гомонов Владимир Кириллович. 1929. 285 *, 286, 289
 Гончаров Андрей Дмитриевич. 1903—1979. 24, 80, 84, 89 *
 Гончарова Нина Николаевна. 1927. 146
 Гопиенко Валентин Михайлович. 1946. 315
 Гопкало Вадим Иванович. 1917. 273
 Горбалюк Борис Васильевич. 1927. 264
 Горбунов Владимир Руфович. 1940. 190 *
 Горбунцов Адольф Алексеевич. 1925. 346 *, 351
 Горбунцов Павел Тимофеевич. 1894—1971. 191 *
 Гордеев Анатолий Григорьевич. 1950. 351
 Горенышев Николай Михайлович. 1929. 341
 Горина Галина Дмитриевна. 1937. 313
 Горкунов Геннадий Григорьевич. 1939. 312
 Горлов Дмитрий Владимирович. 1899. 134
 Горлышков Георгий Пантелеймонович. 1933. 174 *, 176
 Городецкий Владимир Михайлович. 1924—1977. 132 *, 133
 Горяев Виталий Николаевич. 1910—1982. 73, 87, 90 *, 93
 Грабарь Игорь Эммануилович. 1871—1960. 24
 Грабко Алексей Андреевич. 1936. 338
 Градов Юрий Михайлович. 1934. 292, 295, 296 *, 298, 300 *, 313
 Гратий Михаил Иванович. 1939. 348, 352
 Графов Борис Васильевич. 1933. 146
 Греку Михаил Григорьевич. 1916. 321, 322 *, 323, 324, 330
 Греку Этля Львовна. 1921. 340 *, 345, 348, 352
 Гречановская Наталья Яковлевна. 1926. 262
 Гречина Вадим Михайлович. 1936. 270, 273
 Гречина Михаил Игнатьевич. 1902—1979. 270
 Гречина Ольга Николаевна. 1947. 79
 Грибань Надежда Павловна. 1927. 262
 Грибов Евгений Алексеевич. 1928. 40
 Гривский Александр Георгиевич. 1936. 245
 Григорашенко Леонид Павлович. 1924. 334, 335 *
 Григорьев Игорь Павлович. 1934—1977. 225
 Григорьев Сергей Алексеевич. 1910. 233 *, 254
 Григорьев Юрий Пантелеймонович. 1932. 315, 317
 Григорьянц Армен Багратович. 1918—1976. 292
 Грицай Алексей Михайлович. 1914. 25 *, 27
 Грицюк Михаил Акимович. 1929—1979. 245, 248
 Гришко Юрий Дмитриевич. 1935. 122
 Громыко Виктор Александрович. 1923. 283 *, 284
 Громыко Григорий Петрович. 1921. 308
 Гросберг Екатерина Федоровна. 1947. 147
 Гросс Виктор Иванович. 1934—1980. 299
 Грох Николай Никифорович. 1936. 251
 Грызлов Валерий Дмитриевич. 1943. 49
 Грынив Иван Михайлович. 1930. 270 *, 273
 Губарев Александр Иванович. 1926. 253, 257 *
 Губарев Алексей Андреевич. 1931. 170
 Гугель Адольф Самойлович (Самуилович). 1915. 279, 280, 289
 Гудайтис Антанас Мартино. 1904. 359, 360 *, 361, 397
 Гуз Владимир Васильевич. 1904. 264
 Гузман Яков Наумович. 1913. 167
 Гулик Иван Михайлович. 1937—1981. 259
 Гуль Анатолий Михайлович. 1928. 313, 318
 Гумеров Рауль Гатауллович. 1911. 186
 Гумилевский Лев Николаевич. 1930. 298, 299, 302 *
 Гуогис Вайдотас Адольфо. 1946. 396
 Гуревич Владимир Юрьевич. 1937. 213
 Гурин Василий Иванович. 1939. 225, 229, 236
 Гурин Василий Степанович. 1913. 188
 Гурло Николай Васильевич. 1914—1980. 308
 Гурьев Александр Степанович. 1929. 148
 Гусев Валентин Иванович. 1911. 311
 Гусева Елена Владимировна. 1930. 269 *, 271
 Гусева Тамара Петровна. 1918. 311
 Гусманов Рашид Аскарлович. 1937. 182
 Гутаускас Леонардас Александро. 1938. 360
 Гутиев Николай Тимофеевич. 1912. 301
 Гутковский Станислав Адамович. 1907—1977. 312
 Гутман Григорий Петрович. 1916—1975. 246
 Гуторов Иван Федорович. 1911. 231
 Гуттузо Ренато. 1912. 302
 Гячас (Гечас) Винцентас Прано. 1931. 354, 356, 357 *
 Давид Аурелиу Александрович. 1935. 330, 352
 Давиденко Вадим Петрович. 1930. 174 *, 176
 Давидович Исаак Аронович. 1911. 280
 Давидян Людвиг Карапетович. 1935. 198
 Давыденко Зоя Константиновна. 1925. 260, 261
 Давыденко Василий Федорович. 1931. 315
 Дадаев Хамзат Юнусович. 1938. 203
 Далинкявичене Ниёле Прано. 1947. 386
 Далинкявичюс Ромас Брониславо. 1950. 386
 Данелия Петр Алексеевич. 1920. 289
 Данилевский Евгений Иванович. 1928. 50
 Данилов Виталий Александрович. 1923. 316
 Данилов Вячеслав Павлович. 1939. 278
 Данильченко Борис Филимонович. 1933—1977. 206
 Данциг Май Вольфович. 1930. 280 *, 282, 283, 289, 291
 Данченко Александр Григорьевич. 1926. 249, 250, 254 *, 257
 Данчук Виктория Ефимовна. 1944. 312
 Данюлайтис Гедрюс Юозо. 1938. 396
 Дауётайте Ирена-Мария Мариано. 1930. 391
 Даукантас Феликсас Феликсо. 1915. 386, 394
 Даунаровичюс Зигмас Йоно. 1934. 395
 Даурбеков Гази Магомед Албастович. 1904. 203
 Дацкевич Сергей Игнатьевич. 1919—1977. 99
 Двигубский Николай Львович. 1936. 62 *, 66
 Дедов Олег Александрович. 1937. 193
 Дедова-Дзядушинская Марина Михайловна. 1941. 172
 Деев Юрий Дмитриевич. 1944. 208
 Дейнека Александр Александрович. 1899—1969. 16 *, 18, 36, 42, 168
 Делтува (Дялтува) Пятрас Антанас. 1932. 373
 Демарин Александр Михайлович. 1938. 304, 306
 Демидова Лидия Александровна. 1927. 147
 Денисенко Михаил Иванович. 1917. 264
 Денисов Юрий Александрович. 1943. 183
 Дервиз Григорий Георгиевич. 1930. 170
 Дерегус Михаил Гордеевич. 1904. 231, 236, 249, 251 *, 252
 Дерегус Наталья Михайловна. 1931. 245

Дерешкявичюс Костас Йоно. 1937. **362**
 Державина Маргарита Алексеевна. 1931. **143**
 Дехтерев Борис Александрович. 1908. **86, 91 ***
 Дешалыт Ефим Исаакович. 1921. **50**
 Джеванширова Нина Александровна. 1916. **172**
 Джолос-Соловьев Евгений Евгеньевич. 1941. **251, 252, 253 ***
 Джус Людмила Тимофеевна. 1944. **260, 261 ***
 Джус Степан Петрович. 1941. **260, 261 ***
 Джаукштас Сильвестрас Винцо. 1928. **354, 356 ***
 Дзанагов Чермен Урузбекович. 1920. **199**
 Дзантиев Александр Михайлович. 1900—1976. **199**
 Дзантиев Юрий Александрович. 1930. **201**
 Дзиндра Евгений Васильевич. 1913. **244**
 Дзюбан Иван Федосеевич. 1923. **258**
 Дивинская Валентина Гавриловна. 1936. **310**
 Дигор Валентин Иванович. 1940. **220**
 Димжлис Антанас Игно. 1920. **368**
 Дичюс Римантас-Повилас Стасё. 1934. **395**
 Дмитриевский Виктор Константинович. 1923. **50**
 Добров Александр Николаевич. 1924. **99**
 Добровицкий Александр Ехильевич. 1939. **213**
 Добровольский Анатолий Владимирович. 1910. **272**
 Добряков Сергей Алексеевич. 1924. **196, 197, 198 ***
 Довженко Тарас Григорьевич. 1931. **244**
 Додонова Галина Васильевна. 1940. **129**
 Домашников Борис Федорович. 1924. **183, 184**
 Домнин Леонид Константинович. 1936. **338**
 Дорошевич Федор Иванович. 1905. **280, 289**
 Доррер Валерий Иванович. 1928. **56, 58 ***
 Доспалова Екатерина Николаевна. 1932. **146**
 Драчев Петр Николаевич. 1937. **306, 307**
 Древин Андрей Александрович. 1921. **121**
 Дроздов Виталий Петрович. 1939. **99**
 Дружинин Сергей Егорович. 1925—1972. **149**
 Дубиновский Лазарь Исаакович. 1910. **338 *, 339, 352**
 Дувидов Виктор Аронович. 1932. **90, 91**
 Дугаров Даши-Нима. 1933. **208, 211 ***
 Дуда Римантас Йоно. 1953. **386**
 Дударенко Леонид Александрович. 1930. **289**
 Дударь Иван Петрович. 1921. **261**
 Дудова Алла Сергеевна. 1937. **131**
 Думанян Виктор Хачатурович. 1926. **121, 130**
 Думих Михаил Федорович. 1937. **351**
 Дунайко Иван Михайлович. 1937. **316**
 Дурново Геннадий Григорьевич. 1934. **273**
 Дурчин Петр Сидорович. 1918. **301**
 Дутаев Ильяс Магомедович. 1937. **203**
 Духан Абрам Григорьевич. 1924—1979. **316**
 Духота Лидия Максимовна. 1937. **261**
 Дюжев Борис Иванович. 1928. **104 *, 112**
 Дяксул Татьяна Яковлевна. **220**
 Дятала Александр Николаевич. 1933. **220**
 Дятлов Евгений Константинович. 1923. **313**

Евангулов Сергей Павлович. 1893. **131**
 Евдокимов Сергей Иванович. 1911—1972. **151**
 Евлоев Шамсадин Султанович. 1941. **213**
 Евреинов Юрий Николаевич. 1932. **270, 272**
 Егерев Виктор Сергеевич. 1923. **161 *, 168**
 Егоров Алексей Петрович. 1924. **120**
 Егоров Анатолий Михайлович. 1922. **242**
 Егоров Анатолий Николаевич. 1948. **181**
 Елецкая Надежда Николаевна. 1919. **138**
 Елизаров Виктор Дмитриевич. 1911. **273**
 Елисеев Анатолий Михайлович. 1930. **90**
 Елкин Петр Васильевич. 1946. **186, 187 ***
 Елькович Леонид Яковлевич. 1919. **183**
 Ельфина Виктория Николаевна. 1930. **148**
 Емельянов Виктор Никонович. 1926. **317 *, 318**
 Емельянов Виталий Емельянович. 1937. **190**
 Емец Владимир Владимирович. 1938. **236**
 Емрыкаин В. 1925. **220**
 Епифанов Геннадий Дмитриевич. 1900. **83**
 Еремеева Наталья Захаровна. 1938. **137 *, 143**
 Ермолаев Борис Михайлович. 1934. **147**
 Ермоленко Василий Филиппович. 1937. **265**
 Ермолин Рем Николаевич. 1926. **196, 197**
 Ермолина Елена Федоровна. 1931. **196**

Ершов Иван Степанович. 1915. **321, 329**
 Ерышев Николай Павлович. 1936. **45, 46**
 Ефанов Василий Прокофьевич. 1900—1978. **24**
 Ефимов Борис Ефимович. 1900. **92, 93, 99**
 Ефимов Измаил Варсонофьевич. 1946. **193**
 Ефимов Омар Ибрагимович. 1932. **205**
 Ефимочкин Геннадий Федорович. 1932. **79**
 Ефременко Александр Николаевич. 1937. **122**
 Ефремов Дмитрий Александрович. 1934. **371**
 Ефремова Екатерина Иосифовна. 1914. **191**

Жабский Алексей Александрович. 1933. **46**
 Жанков Георгий Дмитриевич. 1921. **328**
 Жаренова Элеонора Александровна. 1934. **172**
 Жарский Николай Васильевич. 1931. **187**
 Жарский Петр Васильевич. 1929. **187**
 Ждан Евгений Иванович. 1939. **292**
 Жежерин Борис Петрович. 1912. **273**
 Желдаков Анатолий Владимирович. 1929. **316**
 Желудев Анатолий Николаевич. 1933. **333**
 Жемерикин Вячеслав Федорович. 1942. **49, 50 ***
 Жиголкин Степан Семенович. 1936. **312**
 Жигулин Валентин Константинович. 1937—1980. **245**
 Жидков Александр Александрович. 1935. **194**
 Жилин Николай Лукьянович. 1913. **196**
 Жилинская Нина Ивановна. 1926. **125**
 Жилинский Дмитрий Дмитриевич. 1927. **31 *, 36, 38, 39**
 Жилите Бируте-Янина Йоно. 1930. **374, 375, 386, 397**
 Жилицкий Петр Натанович. 1920—1970. **272, 273 ***
 Жирегя Петр Григорьевич. 1941. **330**
 Житкова Марта Дмитриевна. 1928. **130**
 Жникруп Оксана Леонтьевна. 1931. **265 ***
 Жовтис Наталья Моисеевна. 1921. **138**
 Жоголь Людмила Евгеньевна. 1930. **260**
 Жолток Валерьяна Константиновна. 1919. **289, 291**
 Жохов Владимир Павлович. 1933. **310**
 Жук Александр Владимирович. 1917. **158 *, 168, 177 *, 178**
 Жукаускас Антанас Йоно. 1939. **368**
 Жуклис Гедиминас Леоно. 1945. **374**
 Жуков Максим Георгиевич. 1943. **80**
 Жуков Николай Николаевич. 1908—1973. **68, 82**
 Жуматий Иван Дорофеевич. 1909. **321, 326 *, 328, 330**
 Журавлев Иван Сергеевич. 1942. **313**
 Жучко Николай Иванович. 1941. **315**

Забелина Александра Леонидовна. 1909. **138**
 Заборский Георгий Владимирович. 1909. **317 *, 318, 319**
 Забуленис Болесловас Владо. 1938. **394**
 Заварзин Александр Алексеевич. 1900—1980. **107**
 Заваров Алексей Иванович. 1917. **270**
 Завиша Альгимантас Стасё. 1935. **396**
 Загонек Вячеслав Францевич. 1919. **38 *, 42**
 Загорецкий Иван Андреевич. 1937. **351**
 Задорин Александр Евгеньевич. 1941. **140, 141**
 Задорожный Валентин Феодосьевич. 1921. **224 *, 231, 274 *, 278**
 Задувайло Антонина Михайловна. 1927. **262**
 Зазерская Вильгельмина Дмитриевна. 1927. **321, 324, 327, 328 *, 329, 330**
 Зайцев Анатолий Тимофеевич. 1939. **312**
 Зайцев Вячеслав Михайлович. 1938. **66, 136, 143**
 Зайцев Евгений Алексеевич. 1908. **279, 286, 289 ***
 Зайцев Петр Александрович. 1924. **262**
 Зайцев Юрий Антонович. 1890—1972. **188**
 Зайцев Юрий Константинович. 1937. **304, 305**
 Зайцева Анна Гавриловна. 1897. **142 *, 149**
 Закиров Ахат Кадырович. 1942. **180**
 Закиров Ильдус Гарипович. 1937. **183**
 Заленсас Бронислав Повило. 1921. **371**
 Залитко Виктор Григорьевич. 1939. **196**
 Залозный Николай Григорьевич. 1925—1982. **286**
 Замараев Станислав Матвеевич. 1939. **315**
 Замков Владимир Константинович. 1925. **169 *, 174, 213**
 Занкович Валентин Павлович. 1937. **292, 293, 294 *, 296 ***
 Зарецкий Виктор Иванович. 1925. **224, 278**
 Заринь Янис Петрович. 1913. **6**
 Зарипов Ильдар Касимович. 1940. **179, 180, 182 ***
 Зарицкий Иван Васильевич. 1929. **265 ***

Зарон Павел Миронович. 1915. 201
 Заруба Константин Васильевич. 1910. 258
 Заряцкене Даля-Агота Казимиеро. 1933. 393
 Засекина Виталия Абрамовна. 1942. 175
 Заславская Суламифь Александровна. 1918. 138
 Заславский Евгений Львович. 1920. 313
 Заспицкий Андрей Михайлович. 1924. 295, 298, 299 *, 301 *
 Захаров Александр Романович. 1925. 305
 Захаров Виктор Михайлович. 1925. 351
 Захаров Гурий Филиппович. 1926. 75, 76, 78 *
 Захаров Федор Захарович. 1919. 236
 Захарченко Варвара Родионовна. 1891. 262
 Захарчук Алексей Николаевич. 1929. 236
 Зверьков Ефрем Иванович. 1921. 47 *, 48
 Зевина-Мансурова Ада Мироновна. 1918. 321, 327—330
 Зеленин Иван Ильич. 1944. 220
 Зеленов Владимир Алексеевич. 1932. 216
 Зелинский Валерий Федорович. 1930. 259
 Зильберт Федор Федорович. 1917. 310 *, 312
 Зименко Александр Иванович. 1946. 312
 Зихерман Шандро-Роберт Матъяшевич. 1935. 206
 Зноба Валентин Иванович. 1929. 239 *, 242, 244, 245
 Зноба Иван Степанович. 1903. 239 *, 242
 Зокайтис Альгимантас. 1944. 373
 Золотарев Николай Николаевич. 1915. 54, 55 *
 Зоря Галина Денисовна. 1915. 236
 Зоткин Тимофей Никитович. 1929. 149
 Зубарев Владимир Петрович. 1937. 312
 Зубкова Тамара Ивановна. 1917—1973. 147
 Зубковский Георгий Семенович. 1921. 250
 Зубок Анатолий Александрович. 1927. 269 *, 271
 Зусман Леонид Павлович. 1906. 87
 Зыков Анатолий Иванович. 1930. 88
 Зыков Геннадий Михайлович. 1931. 336

Иванов Василий Николаевич. 1905. 152, 153
 Иванов Виктор Андреевич. 1910. 335
 Иванов Виктор Иванович. 1924. 26 *, 32, 33, 35, 44
 Иванов Виктор Семенович. 1909—1968. 97
 Иванов Иван Васильевич. 1916. 66
 Иванов Иван Иванович. 1894—1969. 273
 Иванов Константин Константинович. 1920. 97, 99
 Иванов-Сакачев И. 316
 Иванова Евгения Александровна. 1906. 135
 Иванова Нина Ивановна. 1928. 146
 Иванова Татьяна Николаевна. 1931. 262
 Иванченко Виктор Николаевич. 1927. 241, 244
 Иванченко Николай Кузьмич. 1904—1970. 241, 244
 Ивахненко Александр Иванович. 1949. 257
 Ивницкий Михаил Борисович. 1926. 238
 Ивонтьев Борис Владимирович. 1926. 296
 Игнатенко Трофим Денисович. 1916. 307
 Игнатъев Александр Михайлович. 1912. 126
 Игнатъева Марта Александровна. 1928. 199
 Игнащенко Анатолий Федорович. 1930. 242 *, 244, 245
 Игошев Владимир Александрович. 1921. 23
 Идзелите (Идзялите)-Даутартене Элена-Виргиния Прано. 1949. 364
 Идрисов Дадан Гиланиевич. 1943. 203
 Идымов Дорж Хамбалович. 1943. 214
 Изергин Всеволод Иванович. 1928. 311
 Израилевич Г. 219
 Икаев Агубе Борисович. 1928. 199
 Иконников Олег Антонович. 1927. 123
 Илку Марион Золтанович. 1933. 253
 Илтнер Эдгар Карлович. 1925. 41
 Ильин Дмитрий Иванович. 1914. 211
 Ильяшенко Геннадий Николаевич. 1941. 214
 Илюхин Владимир Дмитриевич. 1923. 194, 195 *
 Имашев Рашид Фатыхович. 1939. 180
 Имашева Галия Шакировна. 1915. 185 *
 Индрисов Залимхан Кириллович. 1940. 203
 Индюхов Николай Петрович. 1932. 180
 Интезаров Аркадий Иванович. 1909—1979. 50
 Иогансон Борис Владимирович. 1893—1973. 30, 220
 Исаева Вера Васильевна. 1898—1960. 102 *, 112
 Исаевич Галина Анатольевна. 1922. 310
 Исакович Гаральд Григорьевич. 1931. 151, 154 *

Итыгилов Владислав Павлович. 1949. 214
 Ихсанов Хабил Хадеевич. 1922. 214
 Ишханов Юрий Павлович. 1929. 216
 Йовайша Эугениус-Казимиерас Казё. 1940. 386
 Йокубонис Гедиминас Альбино. 1927. 366, 370, 371 *, 394

Қабаков Илья Иосифович. 1933. 91
 Қабачек Леонид Васильевич. 1924. 36
 Кабин Василий Иванович. 1908. 264
 Кадушкин Алексей Михайлович. 1925. 77
 Каждан Евгений Абрамович. 1922. 99
 Казакаускас Антанас Йоно. 1937. 383
 Казакевич Николай Константинович. 1934. 289
 Казаков Борис Иванович. 1937. 312
 Казаков Юрий Иванович. 1940. 293, 294 *, 296
 Казанский Александр Владимирович. 1935. 208
 Казарянц Евгений Геворкович. 1927. 172, 176
 Казбеков Заал Георгиевич. 1935. 213
 Казимерайтис Степонас Домазо. 1933. 388
 Казлаускас Романас Еронимо. 1937. 373
 Казокас Леонардас Казё. 1905—1981. 361
 Калабин Дмитрий Федотович. 1924. 213
 Калаушин Борис Матвеевич. 1929. 90
 Каленкова Татьяна Ивановна. 1937. 121, 130
 Калимуллин Барый Гибатович. 1907. 214
 Калинаускас Витаутас Юозо. 1929. 362, 365, 382
 Калинаускас Юозас Феликсо. 1935. 373
 Калиненко Анатолий Данилович. 1930. 351
 Калинин Александр Федорович. 1922. 218
 Калинин Николай Иванович. 1937. 80
 Калиновский Геннадий Владимирович. 1929. 88
 Калинычева Клара Ивановна. 1933. 77, 80 *
 Калистратов Юрий Васильевич. 1937. 312
 Калита Николай Иванович. 1926. 86, 89 *
 Калманов Батыр Николаевич. 1920. 201
 Калмахелидзе Гиви Дмитриевич. 1941. 79
 Калпокас Римтас Пятро. 1908. 360
 Калпоковайте-Вогелене Зинаида Порофионовна. 1941. 385
 Кальченко Галина Никифоровна. 1926—1975. 242 *, 244—246
 Камайтис Рамунас Антано. 1938. 394
 Каменский Валентин Александрович. 1907—1975. 107 *, 108, 109, 151, 158 *, 168
 Каминскас Ромуальдас-Витаутас Йоно. 1929. 393
 Кананин Роман Григорьевич. 1935. 159
 Канааш Татьяна Степановна. 1910—1973. 345
 Канашин Юрий Александрович. 1939. 341
 Канев Владимир Григорьевич. 1950. 220.
 Каневский Аминадав Моисеевич. 1898—1976. 88, 93
 Кануков Умар Камболатович. 1929. 199
 Каплан Анатолий Львович (Танхум Лейвикович). 1902—1980. 74, 87
 Каплан Изабелла Хаимовна. 1940. 167
 Каплянский Борис Евсеевич. 1903. 112, 118, 126, 128
 Караваев Валентин Александрович. 1929. 93
 Караваева Галина Адольфовна. 1928. 93
 Каракашев Вилен Суренович. 1935. 99
 Каракис Иосиф Юльевич. 1902. 271
 Каралюс Гедиминас Винцо. 1942. 371, 392
 Карамышев Валентин Валерьевич. 1928. 181, 182
 Карандаев Владимир Семенович. 1939. 190
 Карапаев Юрий Васильевич. 1936. 147
 Карасев Иван Васильевич. 1910. 289
 Карась Василий Петрович. 1931. 260
 Каратаюс Владимир Николаевич. 1925. 359, 360 *
 Караффа-Корбут София Петровна. 1924. 253
 Карачарсков Николай Прокофьевич. 1935. 189 *, 190
 Карашук Екатерина Семеновна. 1933. 262
 Карелина Лидия Сергеевна. 1913—1976. 149
 Каримуллин Равкат Шайкуллович. 1935. 180
 Карлик Леонид Борисович. 1912. 175
 Карманов Евгений Александрович. 1935. 311
 Карпеев Владимир Михайлович. 1938. 193
 Карпова Александра Гавриловна. 1911. 149
 Карпова Александра Степановна. 1940. 146
 Карцыганов Евгений Александрович. 1932. 254.
 Касаткина Наталья Варфоломеевна. 1909—1969. 217
 Касиян Василий Ильич. 1896—1976. 249, 252
 Касперавичене Бируте Броняус. 1926—1976. 392

- Касперавичюс К. 371
 Касчюнас Юозас Феликсас. 1907—1974. 383
 Кат Теучеж Мадринович. 1945. 217
 Кательников Алексей Владимирович. 1929. 324, 328
 Катернога Моисей Тимофеевич. 1912. 246
 Катинас Леонас Альбино. 1907. 361
 Катков Сергей Петрович. 1911—1976. 289
 Каушинис Витаутас Юозапо. 1930. 382 *, 383
 Кац Адам Захарович. 1923. 231
 Кацнер Михаил Абрамович. 1937. 167
 Кашкуревич Арлен Михайлович. 1929. 302, 304, 306 *
 Кашшай Антон Михайлович. 1921. 236
 Кашеев Федор Александрович. 1934. 183
 Кашенко Виталий Юрьевич. 1915—1977. 97
 Квасов Александр Сергеевич. 1933. 77
 Кветкявичюте Дануте Адомо. 1939. 385
 Кедайнис Юозас Юстино. 1915. 366, 371, 373, 374 *
 Кепинов Григорий Иванович. 1886—1966. 116
 Кербель Лев Ефимович. 1917. 100 *, 106, 114, 120, 216
 Кершин Юрий Владимирович. 1925. 94
 Кецало Зиновий Евстахович. 1919. 253
 Кибальников Александр Павлович. 1912. 107, 112, 120, 293, 294 *, 295 *
 Кибрик Евгений Адольфович. 1906—1978. 68, 79, 82, 86 *, 302
 Кикеев Очир Хулхачиевич. 1940. 206
 Килдеску Эмиль Иванович. 1937. 336
 Килессо Сергей Константинович. 1931. 245
 Кильдибеков Рустем Ахмедович. 1934. 180, 181
 Кильдибекова Мария Семеновна. 1932. 181
 Киприян Мирон Владимирович. 1930. 238
 Киреев Александр Иванович. 1939. 351
 Киреев Николай Владимирович. 1942. 286 *, 288
 Кириллов Петр Максимович. 1927. 67
 Кириллова Лариса Николаевна. 1943. 49
 Кириченко Елена Степановна. 1937. 235
 Кириченко Роман Степанович. 1944. 276 *
 Кириченко Степан Андреевич. 1911. 260, 276 *
 Кирсанова Наталья Васильевна. 1912. 138
 Кирюхин Олег Сергеевич. 1929. 114, 122, 126
 Кисараускас Винцас Пятро. 1934. 365
 Киселев Борис Иванович. 1928. 141 *, 147
 Киселева Елизавета Васильевна. 1925. 181, 183
 Киселис Казис Антанас. 1926. 370, 371
 Кислов Вячеслав Николаевич. 1938. 197
 Кислякова Галина Тихоновна. 1931. 257, 258
 Китаев Март Фролович. 1925. 61 *, 62, 66
 Китикарь Владимир Васильевич. 1937. 339 *, 348
 Китман Иосиф Давыдович. 1936. 341, 342
 Кишев Гаджи Магомедович. 1900. 204
 Кишев Мухадин Исмаилович. 1939. 203
 Кишонайте-Анжелене Свигита Владо. 1948. 382
 Кищенко Александр Михайлович. 1933. 286, 312, 313 *, 318, 319 *, 320
 Кледов Дмитрий Дмитриевич. 1914. 146
 Клейн Надежда Георгиевна. 1921. 260, 276 *
 Клепиков Владимир Иванович. 1941. 315
 Клецков Михаил Ничипорович. 1946. 312
 Клим Парасковья Фоковна. 1922. 262
 Климочкин Анатолий Васильевич. 1937. 152, 153 *
 Клишявичене Алдона Адомо. 1946. 381, 382
 Клоков Вячеслав Михайлович. 1928. 248 *
 Кломбицкая Галина Ивановна. 1933. 264
 Клыков Вячеслав Михайлович. 1929. 130
 Ключкина Надежда Ивановна. 1920. 143
 Кобизева Клавдия Семеновна. 1905. 337 *, 339
 Кобозева Мария Васильевна. 1920—1979. 138
 Ковалев Александр Александрович. 1915. 243 *, 245
 Ковалев Николай Николаевич. 1937. 79
 Коваленко Иван Матвеевич. 1918. 274 *
 Коваль Виктор Гаврилович. 1928. 335
 Ковбаса Яков Федосеевич. 1920. 246
 Коган Евгений Исаакович. 1906. 80
 Когел Саая Мижитеевич. 1931. 207
 Кожин Павел Михайлович. 1904—1975. 134
 Кожокаръ Василий Васильевич. 1934. 336
 Козак Арина Михайловна. 1930. 264
 Козич Петр Серафимович. 1950. 308
 Козлов Валентин Николаевич. 1933. 194, 196
 Козлов Виктор Петрович. 1931. 190
 Козлов Павел Петрович. 1926. 190
 Козлова Ольга Ивановна. 1942. 136, 142
 Козловский Иосиф Иванович. 1913. 130
 Козьмин Анатолий Владимирович. 1947. 193
 Козьмин Владимир Манасьевич. 1912. 193
 Козырев Руслан Рамазанович. 1945. 213
 Коковихин Николай Алексеевич. 1936. 134
 Кокорин Анатолий Владимирович. 1908. 74, 89, 93 *
 Колмогорцева Ирина Константиновна. 1930. 183
 Коломиец Владимир Евпатыевич. 1940. 273
 Коломиец Инна Антоновна. 1921. 247 *, 248
 Колосов Виктор Федорович. 1927. 134
 Колотовкин Анатолий Васильевич. 1934. 351
 Колтунов Владимир Ильич. 1930. 78
 Колчин Александр Николаевич. 1930. 104, 116
 Колыбняк Алексей Афанасьевич. 1943. 338
 Комаровский Александр Владимирович. 1945. 272 *, 273
 Комов Олег Константинович. 1932. 110 *, 116, 122
 Кондратенко Юрий Степанович. 1939. 208
 Кондрашков Виктор Антонович. 1924. 213
 Коненков Сергей Тимофеевич. 1874—1971. 116, 124, 125
 Кононов Валерий Борисович. 1941. 186
 Кононов Иван Алексеевич. 1946. 193
 Конопацкая Галина Павловна. 1911. 204
 Константинов Михаил Пантелеймонович. 1924. 151, 154 *
 Константинов Федор Денисович. 1910. 84
 Константинопольский Адольф Маркович. 1923. 229, 230 *
 Консулов Анатолий Дмитриевич. 1924. 240 *, 242
 Контримас Чесловас Балио. 1902. 383
 Концуб Анатолий Александрович. 1949. 312
 Кончаловский Михаил Петрович. 1906. 27
 Кончаловский Петр Петрович. 1876—1956. 27, 45
 Копылков Михаил Андреевич. 1946. 138 *, 140, 141
 Корабельников Александр Романович. 1910. 151
 Корабельщикова Тамара Александровна. 1931. 196
 Корецкий Виктор Борисович. 1909. 97
 Коржев-Чувелев Гелий Михайлович. 1925. 28 *, 30, 32
 Корилов Нил Данилович. 1932. 220
 Корин Павел Дмитриевич. 1892—1967. 23, 33, 40
 Корнева Весна Борисовна. 1927. 261
 Корнеев Анатолий Дмитриевич. 1922. 245
 Корнеев Владимир Васильевич. 1927. 136
 Корниенко Григорий Иванович. 1929. 338
 Коровин Александр Иванович. 1924. 196
 Коровин Константин Алексеевич. 1861—1939. 53
 Коровин Ювеналий Дмитриевич. 1914. 72, 74 *
 Королев Юрий Константинович. 1929. 155, 156, 167 *, 174, 175, 178
 Король Владимир Адамович. 1912—1980. 293, 294 *
 Король Геннадий Анатольевич. 1928. 316
 Король Игорь Владимирович. 1944. 313
 Корпанюк Василий Семенович. 1922. 264 *
 Корякин Валентин Александрович. 1938. 336
 Косарев Борис Васильевич. 1897. 240
 Косаржевский Воля Иосифович. 1925. 151
 Косенков Stanisлав Степанович. 1941. 79
 Космачев Константин Михайлович. 1911. 289
 Косс-Деньшина Екатерина Иосифовна. 1901—1979. 148
 Костин Андрей Львович. 1947. 88
 Костин Владимир Макарович. 1917. 241
 Костюхин Иван Николаевич. 1927. 245
 Котков Эрнест Иванович. 1931. 275 *, 276, 278
 Коцка Андрей Андреевич. 1911. 235 *, 236
 Коцофан Мария Алексеевна. 1939. 345, 349
 Коцофан Николай Иванович. 1939. 348, 352
 Кочев Александр Венедиктович. 1933. 196
 Кочевская Мира Петровна. 1940. 261
 Кочергин Эдуард Степанович. 1937. 58 *, 66, 67
 Кочетов Геннадий Николаевич. 1941. 147
 Кочуков Николай Сергеевич. 1920. 118
 Кочупалов Алексей Дмитриевич. 1940. 140 *, 147
 Кошевой Степан Львович. 1921—1977. 236
 Кошелев Станислав Дмитриевич. 1930. 248
 Кошкина Евдокия Захаровна. 1914. 148, 149 *
 Кравкова Нелла Сергеевна. 1935. 317
 Кравченко Виталий Семенович. 1924. 233
 Краев Вадим Игнатьевич. 1930. 197
 Кракалев Павел Павлович. 1936. 316
 Крамаренко Виктор Владимирович. 1945. 316
 Краняускас Рамунас Витаутас. 1942. 394
 Красаускас Стасис Альгирдо. 1929—1977. 378 *, 397

- Красильников Владилен Дмитриевич. 1932. **176**
 Краснов Алексей Павлович. 1923. **42**
 Краснов Николай Семенович. 1931. **214**
 Красножен Сергей Тимофеевич. 1939. **348, 352**
 Краснолобов Николай Петрович. 1936. **272**
 Красовский Александр Евгеньевич. 1938. **316**
 Красовский Евгений Евстафьевич. 1908—1980. **289, 307**
 Красотин Николай Аркадьевич. 1927. **248**
 Красулин Андрей Николаевич. 1934. **130**
 Крвавич Дмитрий Петрович. 1926. **241 ***, **242, 245**
 Крейдик Игорь Георгиевич. 1937. **307, 308**
 Кремнева Людмила Львовна. 1926. **125 ***, **130**
 Кривошеев Владимир Николаевич. 1941. **316, 318**
 Кривошеин Александр Сергеевич. 1930. **332**
 Криммер Эдуард Менделеевич. 1900—1974. **134**
 Кроль Абрам Иосифович. 1913. **289**
 Крохина Фаина Николаевна. 1929. **134**
 Крохолов Петр Серапионович. 1919. **285, 288**
 Круглов Михаил Николаевич. 1915—1975. **246**
 Кружков Илья Маркович. 1909—1974. **258**
 Круковский Владимир Яковлевич. 1937. **307, 308**
 Круминис Бронюс Людвико. 1928. **392**
 Крутинис Вацловас Альфонсо. 1948. **371, 374**
 Крыжевский Григорий Зиновьевич. 1918. **229**
 Крыжевский Ян Юлианович. 1948. **184, 185, 186 ***
 Крылов Порфирий Никитич. 1902. **27**
 Крымшамхалов Хамзат Баксанукович. 1917. **202, 204 ***
 Крюкялис Йонас Томо. 1927. **394**
 Ксенофонт Юлий Иванович. 1939—1978. **190**
 Кубарев Вячеслав Георгиевич. 1931. **289**
 Кубарев Вячеслав Григорьевич. 1941. **79, 97**
 Кубасов Владимир Степанович. 1930. **161 ***, **168, 176**
 Кугач Юрий Петрович. 1917. **39 ***, **42, 44**
 Куделькин Виктор Иванович. 1911. **179, 180**
 Кудинов Владислав Анатольевич. 1937. **351**
 Кудинов Михаил Федорович. 1908. **313**
 Кудреватых Борис Сергеевич. 1943. **314**
 Кудрович Раиса Владимировна. 1919. **279, 288**
 Кудряшов Евгений Леонидович. 1928. **258**
 Кужелев Николай Георгиевич. 1942. **240**
 Кузма Станиславас Альгирдо. 1947. **371, 374**
 Кузминскис Йонас Миколо. 1906. **353, 374, 375 ***, **376, 397**
 Кузнецов Алексей Александрович. 1927. **183, 185**
 Кузнецов Андрей Николаевич. 1930. **158, 171 ***
 Кузнецов Валентин Константинович. 1933. **342**
 Кузнецов Владимир Васильевич. 1924. **225**
 Кузнецов Владимир Леонидович. 1935. **311**
 Кузнецов Ксанфий Андреевич. 1913. **241**
 Кузнецов Николай Дмитриевич. 1923—1974. **180**
 Кузнецов Павел Варфоломеевич. 1878—1968. **36**
 Кузнецова Тамара Ивановна. 1921—1980. **136**
 Кузьмин А. **350 ***, **352**
 Кузьмин Александр Александрович. 1921. **151**
 Кузьмин Аполлон Кузьмич. 1924. **214**
 Кузьмин Николай Васильевич. 1890. **86**
 Кузьмин Семен Кузьмич. 1936. **187, 188**
 Кузьминых София Даниловна. 1927. **183**
 Кузюра Александр Григорьевич. 1942. **261**
 Кукрыниксы (Куприянов Михаил Васильевич. 1903, Крылов Порфирий Никитич. 1902, Соколов Николай Александрович 1903). **21, 86, 90 ***, **92, 93, 99**
 Кукулиева Калерия Васильевна. 1937. **147**
 Кулаков Вадим Алексеевич. 1939. **166 ***, **174**
 Кулакова Ирина Казимировна. 1920. **138**
 Кулев Сергей Иванович. 1935. **246**
 Кулиев Мамма Мусаевич. 1929. **204**
 Кулик Евгений Сергеевич. 1937. **306, 307**
 Куликовский Виктор Фелицианович. 1911. **312**
 Кульчицкая Елена Львовна. 1877—1967. **249**
 Кульчицкая Стефания Васильевна. 1912. **262**
 Кульчицкий Генрих Станиславович. 1922. **268 ***
 Куманьков Евгений Иванович. 1920. **60, 66**
 Кунцевич Эдвард Михайлович. 1926. **241, 244**
 Куоса Альгирдас Адомо. 1919. **392**
 Купава Николай Николаевич. 1946. **304, 307**
 Купецио Ксения Конрадовна. 1911. **78**
 Куприянов Владимир Петрович. 1941. **79**
 Купчюнайте-Наракене Рамуте Миколо. 1944. **386**
 Курбанов Хайруллах Магомедович. 1936. **205**
 Курбанова Хамис. **204**
 Курдов Валентин Иванович. 1905. **74, 88**
 Курдюков Николай Дмитриевич. 1927. **196**
 Куренкова Ирина Глебовна. 1921. **137 ***, **143**
 Курилко-Рюмин Михаил Михайлович. 1923. **67**
 Курилов Адольф Степанович. 1937. **136**
 Куров Анатолий Александрович. 1947. **214**
 Куткин Владимир Сергеевич. 1926. **249, 253**
 Кутузов Сергей Владимирович. 1946. **172**
 Кутузова Мария Владимировна. 1946. **172**
 Кутырев Евгений Иванович. 1918. **155 ***
 Кухарев Владимир Иванович. 1916. **288**
 Куценко Павел Яковлевич. 1908. **250**
 Кучанов Сергей Иванович. 1911. **151**
 Кучас Антанас Аполинаро. 1909. **374**
 Кучеренко Александр Тимофеевич. 1922. **316**
 Кучеренко Николай Иванович. 1937. **273**
 Кучинская Таисия Иосифовна. 1929. **136**
 Кучук Сергей Кузьмич. 1940. **321, 330, 332**
 Куц Анатолий Васильевич. 1945. **248, 249 ***
 Кцоев Эдуард Борисович. 1947. **199**
 Кырму Исай Григорьевич. 1940. **338**
 Кыштымов Борис Павлович. 1927. **91**
 Лавренов Владимир Александрович. 1939. **336**
 Лаврентьев (Эсян) Зосим Федорович. 1933. **191, 193**
 Лаврова (Дервиз) Ирина Игоревна. 1931. **170, 176, 177**
 Лагаускас Леонас Леоно. 1928. **381 ***, **382**
 Лагун Владимир Андреевич. 1922. **286**
 Ладный Вадим Евстафиевич. 1918. **241, 268 ***
 Ладыгина Ольга Борисовна. 1922. **315, 318**
 Лазарева Людмила Александровна. 1951. **220**
 Лазовый Николай Григорьевич. 1940. **307**
 Лазурский Вадим Владимирович. 1909. **80**
 Лактионов Александр Иванович. 1910—1972. **24**
 Лалевич Валентина Измайловна. 1918. **60**
 Ламах Алина Николаевна. 1925. **261**
 Ламах Валерий Павлович. 1925—1978. **258, 275 ***, **276, 278**
 Лангинен (Ланкинен) Геннадий Фомич. 1933. **197**
 Лангинен (Ланкинен) Лео Фомич. 1926. **197, 199 ***
 Ланзы Сергей Кончукович. 1927—1977. **207**
 Ланько Игорь Сидорович. 1925. **245**
 Лапенас Йонас Антано. 1924. **394**
 Лапицкая Антонина Афанасьевна. 1947. **304, 307**
 Лапко Александр Степанович. 1946. **158**
 Ларишев Геннадий Иванович. 1929. **147**
 Ласавицкас Сагитас Винцо. 1935. **393**
 Лаурикетис Стасис Кястуто. 1934. **394**
 Лаурушас Игнас Антано. **394**
 Лауцюс Альгирдас Альбино. 1928. **384**
 Лебедева Сарра Дмитриевна. 1892—1967. **117**
 Лебига Людмила Ульяновна. 1939. **262**
 Левашова Алла Александровна. 1918—1974. **136, 138**
 Левенталь Валерий Яковлевич. 1938. **56, 57 ***, **58, 60, 62, 66**
 Левин Леонид Менделевич. 1936. **292, 295, 296 ***, **298, 300 ***, **313**
 Левинсон Евгений Адольфович. 1894—1968. **112**
 Левитин Анатолий Павлович. 1922. **34 ***, **42**
 Левицкая Галина Петровна. 1922. **107**
 Левицкий Леопольд Иванович. 1906—1973. **249, 253, 254 ***
 Левкив Тарас Богданович. 1940. **264**
 Ледков Сергей Михайлович. 1950. **220**
 Лейтман Лев Меерович. 1896—1974. **301**
 Лелис (Лиолис) Йонас Броняус. 1929. **381**
 Лемзаков Николай Александрович. 1916. **196**
 Лемкуль Федор Викторович. 1914. **89**
 Лентулов Аристарх Васильевич. 1882—1943. **36**
 Ленчик Игорь Иосифович. 1930. **330**
 Ленчин Виталий Иванович. 1940. **251, 252**
 Леонов Петр Васильевич. 1910. **134**
 Леонтович Валерий Алексеевич. 1939. **310**
 Леончук Анна Иосифовна. 1917. **261**
 Лепорская Анна Александровна. 1900. **134**
 Летков Вячеслав Иванович. 1939. **146**
 Лецкас Алгимантас Йоно. 1934. **396**
 Лецко Нина Михайловна. 1940. **313**
 Ли Софья Дмитриевна. 1904—1980. **289**
 Либеров Алексей Николаевич. 1911. **46 ***, **49**
 Ливанов Андрей Павлович. 1910—1965. **84 ***, **87**
 Ливанова Вера Матвеевна. 1910. **99**

Ливанова Ирина Вадимовна. 1937. **144, 147**
 Ливанова Татьяна Германовна. 1931. **66**
 Лившиц Хаим Моисеевич. 1912. **280**
 Лившиц Яков Нафтольевич. 1912. **176, 177**
 Лидер Даниил Даниилович. 1917. **238, 240**
 Линденман Григорий Абрамович. 1926—1978. **261**
 Линдхольм Ферд Александрович. 1902—1969. **199**
 Линевиц Ярослав Львович. 1932. **313**
 Линкевич Георгий Борисович. 1932. **310**
 Литвиненко Анна Васильевна. 1930. **311**
 Литвиненко Валентин Гаврилович. 1908—1979. **250, 253, 254, 258**
 Литовченко Иван Семенович. 1921. **260, 275 ***, **276**
 Литовченко Мария Тимофеевна. 1927. **260**
 Лихачева Раиса Григорьевна. 1926. **259**
 Личкуте-Юсёнене Алдона-Ванда Пятро. 1928. **384 ***, **397**
 Подзейский Константин Иванович. 1913—1978. **331, 332, 333 ***
 Ложкин Александр Егорович. 1936. **186, 187**
 Лозенко Александр Васильевич. 1947. **79**
 Лозовая Елена Леонидовна. 1929. **131**
 Лой Николай Павлович. 1925. **219**
 Лойк Семен Андреевич. 1922. **131**
 Лойко Георгий Валентинович. 1946. **304**
 Ломыкин Константин Матвеевич. 1924. **230**
 Лопато Надежда Емельяновна. 1925. **261**
 Лопухова Надежда Иосифовна. 1928. **249, 250, 251, 252 ***, **257**
 Лосин Вениамин Николаевич. 1931. **90**
 Лось Елена Владимировна. 1957. **312**
 Лось Елена Георгиевна. 1933. **301, 302, 305 ***, **307**
 Лоховинин Юрий Николаевич. 1924. **244**
 Лошаков Олег Николаевич. 1936. **49**
 Лук Иван Васильевич. 1917—1980. **312**
 Лукашевкер Михаил Давыдович. 1925—1964. **170**
 Лукин Артур Львович. 1931. **241**
 Лукин Михаил Васильевич. 1929—1966. **210**
 Лукин Яков Николаевич. 1909. **178**
 Лукомский Владимир Степанович. 1927. **273**
 Лукошюс Саулюс Марцелино. 1948. **392**
 Лукошявичюс Донатас Винцас. 1935. **371**
 Лукшас Александрас Александро. 1941. **394**
 Лукьянов Мирон Владимирович. 1936. **99**
 Лунев Сергей Емельянович. 1909—1978. **254**
 Лурье Аркадий Александрович. 1916. **97**
 Лутфуллин Ахмат Фаткуллович. 1928. **183, 184 ***
 Луцкевич Мария Степановна. 1930. **261**
 Лушин Александр Федорович. 1902. **54 ***, **56**
 Лушина Ольга Павловна. 1928. **146**
 Лывин Сергей Осипович. 1923. **180**
 Лысенко Богдан Михайлович. 1945. **244**
 Лысенко Михаил Григорьевич. 1906—1972. **241, 244 ***, **246, 247**
 Лысик Евгений Никитич. 1930. **237 ***, **238, 240, 292**
 Любавин Юрий Михайлович. 1923. **235**
 Любимов Юрий Михайлович. 1938. **310 ***, **312**
 Люблинский Игорь Александрович. 1914. **313**
 Любомудров Борис Николаевич. 1921. **147**
 Ляндзбергис Зигмонтас Брониславо. 1929. **394, 395**
 Лящук Тимофей Андреевич. 1930. **257, 258, 260 ***

Маврина-Лебедева Татьяна Алексеевна. 1902. **89, 94 ***
 Мавровская Магдалина Константиновна. 1914. **182**
 Магомедов Гаджи Бахмуд Магомедович. 1923. **204**
 Магомедова Манаба Омаровна. 1928. **204, 207 ***
 Мажаев Николай Николаевич. 1937. **146**
 Мажейкене Люда Юозо. 1926. **396**
 Мазин Михаил Павлович. 1925. **213**
 Мазурас Виталюс Альфонсо. 1934. **365**
 Мазурас Чесловас Альфонсо. 1942. **392**
 Макаревич Глеб Васильевич. 1920. **151, 152 ***
 Макаров Борис Матвеевич. 1937. **188**
 Макаров Валерий Федорович. 1947. **194, 196 ***
 Макарюнас Яунутис Винцо. 1934. **395**
 Макеева Тамара Константиновна. 1946. **143**
 Макогон Иван Васильевич. 1907. **246**
 Максименко Александр Григорьевич. 1916. **242**
 Максименко Николай Антонович. 1924. **236**
 Макунайте Альбина Йоно. 1926. **376 ***, **397**
 Макушенко Вольдемар Александрович. 1936. **60, 67**
 Макушкин Николай Степанович. 1940. **196**
 Малаков Георгий Васильевич. 1928—1979. **249, 250 ***

Малахин Абрам Лазаревич. 1901—1970. **112, 126, 128**
 Малеина Евгения Алексеевна. 1903. **27**
 Маликов Василий Маликович. 1924. **180 ***, **182**
 Малинаускайте Янина Зеноно. 1935. **364, 365 ***
 Малиновский Алексей Иванович. 1915. **239 ***, **242, 272 ***, **273**
 Малишевский Альгерт Адамович. 1921. **285, 287 ***, **289**
 Малолетков Валерий Александрович. 1945. **131, 139**
 Малышев Валентин Николаевич. 1931. **316 ***, **317**
 Малышева Нина Александровна. 1914. **134**
 Малышева Ольга Владимировна. 1920. **131**
 Мальцев Петр Тарасович. 1907. **50**
 Малютин Марк Иванович. 1919. **32 ***, **40**
 Мамченко Владислав Никанорович. 1929. **197**
 Манайло Федор Федорович. 1910—1978. **236**
 Манакьян Тигран Грачевич. 1941. **217**
 Маринченко Евгения Александровна. 1916. **272, 273 ***
 Маркевич Борис Анисимович. 1925. **78**
 Марковец Виктор Петрович. 1947. **286**
 Марокин Вольдемар Сергеевич. 1930. **298**
 Марочкин Алексей Антонович. 1940. **286**
 Мартынец Александр Васильевич. 1932. **251, 252**
 Марц Андрей Валерианович. 1924. **128 ***, **131**
 Марченко (Эпельбаум-Марченко) Брунгильда Петровна. 1927. **339 ***, **341**
 Марченко Георгий Иванович. 1913—1981. **50, 278**
 Марченко Нина Яковлевна. 1940. **225, 230**
 Марчук Иван Степанович. 1936. **278**
 Масик Владимир Ильич. 1917. **249**
 Масленников Павел Васильевич. 1914. **289, 291**
 Масленникова А. Ф. 1912—1969. **149**
 Маслова Ася Моисеевна. 1912. **196**
 Маслова Лидия Ивановна. 1921. **146**
 Масляк Зиновия Зиновьевна. 1925. **265**
 Масляков Олег Дмитриевич. 1928. **97, 99**
 Матайтене Даля-Лидия Повило. 1936. **364, 365**
 Матанцев Федор Прокофьевич. 1938. **186**
 Матвеев Александр Терентьевич. 1878—1960. **118, 119, 124, 125**
 Матвеев Евгений Владимирович. 1950. **257**
 Матросов Владимир Евгеньевич. 1928. **112**
 Матулайте Дюлюте-Она Феликсо. 1942. **374**
 Махоткин Александр Михайлович. 1945. **99**
 Мацевская Ядвига Александровна. 1916. **236**
 Мацконис-Мацкявичюс Йонас. 1922. **360**
 Мацкявичюс Витаутас Стасё. 1911. **353**
 Мачюка Витаутас Антано. 1930. **370**
 Машин Борис Гаврилович. 1918. **153**
 Машкевич Олег Львович. 1925. **259**
 Мегмедов Георгий Иванович. 1921. **225**
 Медведев Анатолий Васильевич. 1946. **193**
 Медведева Галина Петровна. 1949. **193**
 Медвецкий Николай Викторович. 1930. **278**
 Медвидь Любомир Мирославович. 1941. **236**
 Медвидь Татьяна Дмитриевна. 1938. **240**
 Меджидова Сияра Киясовна. 1943. **202**
 Меднек Валентин Петрович. 1910. **352**
 Меерсон Андрей Дмитриевич. 1930. **175**
 Мезенцев Борис Сергеевич. 1911—1970. **151, 154 ***
 Мелецкий Авраам Моисеевич. 1917. **271**
 Мелихов Григорий Степанович. 1908. **229, 231**
 Меллер Вадим Георгиевич. 1884—1962. **236**
 Мельникова Любовь Викторовна. 1947. **220**
 Мельниченко Владимир Владимирович. 1932. **272, 276**
 Мерега Евгений Никитович. 1910—1979. **335**
 Меренков Михаил Андреевич. 1936. **286**
 Меретуков Давлет Мухатджериевич. 1929. **217**
 Мерзлый Алексей Васильевич. 1957. **143 ***, **148**
 Мери Евгения Андреевна. 1918. **265**
 Мессерер Борис Асафович. 1933. **58, 59 ***
 Метелев Герман Силиверстович. 1938. **174**
 Мечев Мюд Мариевич. 1929. **199**
 Мигаль Борис Георгиевич. 1946. **143**
 Мигаль Вениамин Семенович. 1934. **320**
 Мидвикис Регимантас Юозас. 1947. **371**
 Микенас Альгимантас Йоно. 1929. **362, 395**
 Микенас Йонас Йокубо. 1899. **384**
 Микенас Юозас Йокубо. 1901—1964. **366 ***, **397**
 Микита Владимир Васильевич. 1931. **222 ***, **224**
 Микитенко Борис Потапович. 1939. **244**
 Микнявичене Теодора Йоно. 1909. **384**
 Микнявичюс Вацловас Юозо. 1910. **384**

- Микнявичюс Таутвидас-Вацловас Вацлово 1943. 368
 Микулёнис Станисловас Антанс. 1935. 393
 Микучанис Владисловас Пятро. 1913. 391
 Милованцев Борис Григорьевич. 1922. 196
 Миловидов Николай Николаевич. 1927. 104 *, 114
 Милюков Борис Петрович. 1917. 176
 Минаев Александр Алексеевич. 1935. 352
 Минаев Владимир Николаевич. 1912. 68, 71 *, 88
 Мингелайте-Уогинтене Броне Владислово. 1919. 360
 Минейко Владимир Андреевич. 1925. 289
 Миненко Владимир Алексеевич. 1944. 248
 Миненко Лидия Владимировна. 1912. 219
 Минько Иван Федорович. 1913. 242
 Миренская Симона Мойсеевна. 1922. 131
 Мирзоян Альберт Хачатурович. 1940. 49
 Мироненко Василий Федорович. 1910—1964. 249
 Мироненко Николай Терентьевич. 1946. 174
 Миронова Елизавета Федоровна. 1929. 263
 Мирончик Иван Николаевич. 1924. 312
 Миско Иван Якимович. 1932. 295, 298, 299 *
 Мисько Эммануил Петрович. 1929. 241 *, 242, 245, 247
 Митлянский Даниэль Юдович. 1924. 105 *, 114, 123, 125
 Миттов Анатолий Иванович. 1932. 190 *
 Митурич Май Петрович. 1925. 90, 94 *
 Митяева Лидия Мефодиевна. 1923. 265, 267 *
 Михайленок Леонид Лукич. 1930. 244
 Михайлин Иван Алексеевич. 1926. 193 *
 Михайлов Александр Сергеевич. 1923. 152
 Михайлов Лев Дмитриевич. 1929. 177
 Михед Антон Иванович. 1938. 316
 Мишин Олег Михайлович. 1930. 203
 Мишкинис Альгимантас Феликсо. 1929. 393
 Мищенко Лариса Васильевна. 1941. 278
 Мндоянц Ашот Ашотович. 1910—1966. 151, 152 *, 156 *, 168, 172
 Могилевский Лев Зиновьевич. 1925. 348 *, 352
 Могилевский Наум Шнеерович. 1895—1975. 126, 128
 Мозурайте-Клемкене Ядвига Казё. 1923. 371
 Мойсеева Ника Александровна. 1928. 137 *, 143
 Мойсеенко Евсей Евсеевич. 1916. 33 *, 40, 41
 Молчанов Борис Николаевич. 1938. 219
 Молчанович Иван Михайлович. 1929. 312
 Монин Евгений Григорьевич. 1931. 90
 Моносзон Монос Исаакович. 1907—1980. 280
 Моор Дмитрий Стахивич. 1883—1946. 382
 Мордовин Валентин Кириллович. 1915. 203, 205 *
 Моркунас Казис Йоно. 1924. 368, 386 *, 388
 Мороз Тамара Васильевна. 1929. 262
 Морозова Эвелина Павловна. 1928. 137 *, 143
 Мосин Геннадий Сидорович. 1930. 36
 Мотеюнас Альфонсас Юозо. 1912—1979. 361
 Мотовиловец Мария Ивановна. 1930. 262
 Мотыка Ярослав Николаевич. 1945. 241 *, 242
 Мохор Юрий Павлович. 1922. 257, 258
 Мочальский Дмитрий Константинович. 1908. 23
 Мошев Аркадий Васильевич. 1936. 197
 Мугтабаров Лябиб Фатыхович. 1928. 185
 Мукосеева Маргарита Антиоховна. 1930. 56
 Мунхалов Афанасий Петрович. 1935. 210
 Мурадян Размик Хачатурович. 1938. 121, 130
 Муратов Владимир Сергеевич. 1929. 136
 Мурахвер Владимир Семенович. 1931. 308, 310
 Мурзабеков Камил Арсланалиевич. 1937. 205
 Мурзин Павел Константинович. 1913. 214
 Муромцев Геннадий Ильич. 1931. 296, 298, 299
 Мусинский Сергей Степанович. 1920. 316, 317
 Мухамедханов Яркун Джафарович. 1933. 175
 Мухин Александр Андреевич. 1919. 194
 Мухин Виктор Иванович. 1914. 242
 Мушаилов Мушаил Ханукович. 1941. 205
 Мызников Геннадий Сергеевич. 1933. 46
 Мыльников Андрей Андреевич. 1919. 37 *, 42, 164 *, 168
 Мэрдыгеев Роман Сидорович. 1900—1969. 208
 Мягкова Людмила Михайловна. 1929. 308, 309 *, 310
 Назаренко Татьяна Григорьевна. 1944. 48 *, 49
 Назаркевич Ярослав Иванович. 1924. 244
 Назаров Константин Борисович. 1933—1981. 79
 Назарчук Николай Александрович. 1927. 286
 Наконечный Александр Иванович. 1913. 313
 Налбандян Дмитрий Аркадьевич. 1906. 19 *, 21, 22
 Намсараев Пурбо Суронхорович. 1927—1979. 203
 Наравене Регина Пятро. 1950. 384
 Нарбут Георгий (Егор) Иванович. 1886—1920. 254
 Нартова Светлана Ивановна. 1932. 320
 Нарушис Юлюс Стасё. 1946. 371
 Насвитис Альгимантас Казё. 1928. 392 *, 394
 Насвитис Витаутас Казё. 1928. 392 *, 394
 Наседкин Анатолий Леонидович. 1924. 229 *
 Насонов Ювентин Арефьевич. 1931. 176, 177
 Насонова Нелли Кузьминична. 1937. 142 *, 148
 Насыров Леонид Хамитович. 1943. 183
 Наумов Александр Иванович. 1907. 151
 Наумова Ольга Николаевна. 1929. 315
 Нафиков Канафия Абзалетдинович. 1938. 180
 Начаров Владимир Иванович. 1927. 318
 Начюлис Альбинас Савро. 1933. 381
 Небожатко Геннадий Арамович. 1937. 235
 Неклюдов Борис Павлович. 1938. 175
 Неклюдов Владимир Павлович. 1938. 175
 Некрасов Илларион Григорьевич. 1929. 77
 Неледва Галина Александровна. 1938. 225, 235, 236
 Неменский Борис Михайлович. 1922. 42
 Немогай Илья Владимирович. 1930. 304, 306
 Немцев Виктор Леонтьевич. 1936. 190
 Ненадо Владимир Спиридонович. 1935—1981. 251, 252
 Непокойчицкий Витольд Станиславович. 1910. 219
 Непринцев Юрий Михайлович. 1909. 22, 70 *, 71
 Нерода Георгий Васильевич. 1895. 108, 120
 Нерода Юрий Георгиевич. 1920. 108, 120, 122
 Нестеровский Николай Лаврентьевич. 1931. 311, 312
 Нестеров Григорий Абрамович. 1939. 320
 Нестеров Егор Яковлевич. 1931. 213
 Нестеров Михаил Васильевич. 1862—1942. 24
 Нестерова Наталья Игоревна. 1944. 49
 Нетер Иоахим (Ганс Иоахим). 1925. 108
 Неумывакин Сергей Борисович. 1930. 318
 Нечаева Тамара Павловна. 1922. 185
 Нечипоренко Генрих Викторович. 1935. 224
 Нечипоренко Иван Григорьевич. 1929. 261
 Нечипоренко Сергей Григорьевич. 1922. 261
 Нечитайло Василий Кириллович. 1915—1980. 42, 43 *
 Ни Виктор Трофимович. 1934—1979. 46
 Нигматуллина Рада Хусаиновна. 1931. 182
 Ниeminen Фолке Эйнович. 1931. 98, 200 *
 Никиреев Станислав Михайлович. 1932. 78
 Никитин Лев Николаевич. 1940—1973. 220
 Никифоров Василий Николаевич. 1942. 167
 Никифоров Геннадий Георгиевич. 158
 Никич-Криличевский Анатолий Юрьевич. 1918. 36 *, 42
 Никогосян Николай Багратович. 1918. 114 *, 118
 Николаев Андрей Владимирович. 1922. 82
 Николаев Евгений Дмитриевич. 1913—1978. 292
 Николаев Иван Валентинович. 1940. 174
 Николаев Юрий Николаевич. 1941. 191
 Николаев-Федоров Владимир Николаевич. 1929. 181
 Никонов Павел Федорович. 1930. 30 *, 36
 Никончук Борис Фомич. 1932. 244
 Никулина Валентина Ивановна. 1927. 260, 261
 Нименко Андрей Васильевич. 1925. 244
 Нирод Федор Федорович. 1907. 236, 237, 238 *
 Нисс-Гольдман Нина Ильинична. 1893. 121
 Нисский Георгий Григорьевич. 1903. 25
 Новик Владимир Семенович. 1917. 347
 Новиков Алексей Иванович. 1940. 135
 Новиков Анатолий Семенович. 1926. 112
 Новиков Владимир Иванович. 1904. 245
 Новиков Владимир Иосифович. 1930. 352
 Новиков Феликс Аронович. 1927. 152, 153 *, 161 *, 162 *, 168, 172
 Новикова Галина Евгеньевна. 1940. 49
 Новиковский Владимир Агеевич. 1931. 250
 Новоселов Василий Михайлович. 1924. 218
 Носков Владимир Александрович. 1926. 81, 85 *
 Нурмухаметов Ильяс Нуретдинович. 1926. 186
 Нурмухаметов Рауль Валеевич. 1922. 180

Навицкас Феликсас Владас. 1922. 363, 364 *, 365
 Нагаев (Ногаев) Анвар (Энвер) Хасанович. 1922. 180
 Нагнибеда Валентин Кузьмич. 1925. 264
 Назаренко Геннадий Борисович. 1943. 217

Нурмухаметов Рашид Мухаметбареевич. 1925. **183, 185**
 Нутович Филипп Менделевич. 1920. **342 ***, **345, 348, 352**

Обезюк Николай Наумович. 1938. **245**
 Обозненко Дмитрий Георгиевич. 1930. **99**
 Обросов Игорь Павлович. 1930. **76, 79 ***
 Обух Владислав Андреевич. 1928. **321, 324, 325 ***, **352**
 Обух Павел Владиславович. 1952. **352**
 Обухов Николай Михайлович. 1924. **194**
 Овасапов Игорь Тигранович. 1938. **99**
 Овечкин Николай Васильевич. 1929. **50**
 Овсянкин Михаил Федорович. 1922. **242**
 Овчаренко Илья Пантелеевич. 1926—1978. **242**
 Овчинников Владимир Стефанович. 1930. **202**
 Овчинников Николай Васильевич. 1918. **188**
 Овчинникова Елена Васильевна. 1935. **251**
 Огранович Аполлон Сергеевич. 1924. **241 ***, **242**
 Одайник Вадим Иванович. 1925. **230**
 Одайник Людмила Ивановна. 1945. **348**
 Одреховский Василий Павлович. 1921. **245**
 Одреховский Иван Павлович. 1923. **264**
 Окладников Александр Александрович. 1905. **208**
 Окулич-Казаринайте Йоланта Анатольевна. 1937. **384**
 Окушко Ростислав Владимирович. 1897—1966. **321, 322 ***
 Олевская Инна Соломоновна. 1940. **133**
 Олейник Алексей Прокофьевич. 1914—1977. **241**
 Олешко Александр Макарович. 1938. **264**
 Олин Анатолий Геннадьевич. 1951. **187**
 Олдаев Ким Менгенович. 1933. **205, 206**
 Ольшевский Валентин Васильевич. 1904. **312**
 Ольшевский Владимир Николаевич. 1923—1966. **134**
 Олюшин Виктор Николаевич. 1947. **187**
 Омаров Омар Багаутдинович. 1946. **205, 206 ***
 Омельяненко Василий Онуфриевич. 1925. **264**
 Онуфриев Николай Михайлович. 1930. **190**
 Ооржак Сергей Тылакович. 1945. **207**
 Опрышко Григорий Иванович. 1911. **151**
 Орехов Юрий Григорьевич. 1927. **130, 244**
 Орешников Виктор Михайлович. 1904. **24**
 Орленко Виктор Сергеевич. 1921. **202**
 Орленко Леонид Михайлович. 1925. **277 ***, **278**
 Орлов Алексей Григорьевич. 1924. **193**
 Орлов Василий Петрович. 1912. **213**
 Орлов Игорь Михайлович. 1935. **49**
 Орлов Марк Артурович. 1918. **151**
 Орлова Лилия Александровна. 1930. **194 ***
 Орлова Ольга Дмитриевна. 1932. **321, 327 ***, **328**
 Ороско Хосе Клементе. 1883—1949. **32**
 Ортоулов Игнатий Иванович. 1933. **218**
 Оседовский Леонид Николаевич. 1924. **285**
 Осипов Афанасий Николаевич. 1928. **210, 215 ***
 Осмеркина Татьяна Александровна. 1934. **136**
 Оссовский Петр Павлович. 1925. **27 ***, **32**
 Остафийчук Иван Васильевич. 1940. **253**
 Остраускене Валерия Юозо. 1927. **358**
 Остров Светозар Александрович. 1941. **91**
 Остроумов Адольф Михайлович. 1934. **136**
 Охрименко Аида Степановна. 1929. **246**

Паас-Александрова Юта Иоханнесовна. 1927. **138**
 Павленко Вера Ивановна. 1912. **263**
 Павлинов Павел Яковлевич. 1881—1966. **86**
 Павлишин Геннадий Дмитриевич. 1938. **90**
 Павлов Владимир Корсунович. 1940. **206**
 Павлов Георгий Ефимович. 1909—1976. **208**
 Павлов Леонид Николаевич. 1909. **172**
 Павлов Петр Васильевич. 1937. **190**
 Павлова Нина Михайловна. 1929. **134**
 Павлова Эвелина Владимировна. 1932. **213**
 Павловский Мечислав Антонович. 1921. **265**
 Пакелюнас Альгирдас Повило. 1938. **378, 379 ***
 Палатник Давид Срулевич. 1913. **351**
 Палеха Борис Яковлевич. 1928. **183**
 Палещкий Ростислав Михайлович. 1932. **263**
 Палуи Борис Владимирович. 1927. **161 ***, **168**
 Панкагир Валентина Егоровна. 1939. **220**

Панко Федор Савич. 1924. **262**
 Пантелеев Александр Васильевич. 1932. **184**
 Панфилов Валерий Васильевич. 1927. **250**
 Панько Юрий (Георгий) Сергеевич. 1913—1977. **274 ***
 Парсаданов Георгий Артемович. 1911. **314**
 Пасивенко Владимир Иванович. 1939. **278**
 Пассар Людмила Уламовна. 1950. **220**
 Пастух Иван Аристархович. 1912. **260**
 Пасюкевич Владимир Маркович. 1931. **286**
 Пата Татьяна Акимовна. 1884—1976. **262**
 Патамсис Кестутис (Йозапас-Кестутис) Йозапо. 1939. **368**
 Патык Владимир Иосифович. 1929. **231, 236**
 Паук Наталия Петровна. 1939. **260**
 Паулаускас Альфредас Повило. 1928. **395**
 Пахомов Алексей Федорович. 1900—1973. **68, 79, 88**
 Пахомов Андрей Алексеевич. 1947. **79**
 Пашкаускайте Ляли Янина Генриховна. 1925. **380 ***, **381**
 Пашкевич Рита Семеновна. 1931. **262**
 Паштов Герман Суфадинович. 1941. **202**
 Пащенко Александр Сафонович. 1906—1963. **249, 250, 258**
 Пащенко Владимир Александрович. 1932. **258**
 Паярская Гражина Йоно. 1944. **368**
 Пейчев Дмитрий Петрович. 1943. **324, 330**
 Пекур Игорь Сергеевич. 1935. **358, 359 ***
 Пеленкин Михаил Михайлович. 1910. **148**
 Пенкина Зоя Васильевна. 1897. **148**
 Переверзина Мария Васильевна. 1937. **264**
 Переяславец Владимир Иванович. 1918. **45**
 Пермяк Маргарита Евгеньевна. 1928—1973. **131, 134**
 Перцов Владимир Валерьевич. 1933. **90, 97**
 Перцов Михаил Аркадьевич. 1919. **363**
 Перчун Валерий Михайлович. 1940. **219**
 Пестеров Семен Николаевич. 1917. **211**
 Петербуржцев Валентин Алексеевич. 1923. **244**
 Петравичюс Викторас. 1906. **374**
 Петрик Михаил Петрович. 1922. **328, 330 ***
 Петрицкий Анатолий Галактионович. 1895—1964. **236**
 Петров Владимир Семенович. 1939. **131**
 Петров Вячеслав Семенович. 1934. **213**
 Петров Константин Николаевич. 1926. **305**
 Петров Леонид Григорьевич. 1919—1978. **68, 69 ***
 Петров Михаил Александрович. 1928. **208**
 Петров Петр Варфоломеевич. 1950. **190**
 Петров Роберт Никифорович. 1949. **211**
 Петров Степан Никифорович. 1938. **211**
 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич. 1878—1939. **55, 199**
 Петрова Валентина Владимировна. 1922. **68, 69 ***
 Петрова Галина Родионовна. 1927. **358**
 Петрова Пелагея Георгиевна. 1916. **148**
 Петрулис Альгирдас Адольфо. 1915. **361, 383**
 Петрулис Наполеонас Йоно. 1909. **366, 367 ***, **394**
 Петуващ Феликс Муратович. 1948. **217**
 Петухов Александр Иванович. 1919. **149**
 Пивоваров Виталий Дмитриевич. 1937. **91, 97 ***
 Пикассо (Руис-и-Пикассо) Пабло. 1881—1973. **140**
 Пикунов Роман Ильич. 1942. **219, 220**
 Пикунова Александра Георгиевна. 1928. **342**
 Пилипайтис Антас-Симонас Антано. 1932. **393**
 Пименов Юрий (Георгий) Иванович. 1903—1977. **17 ***, **20, 64, 65, 72**
 Пинигин Владимир Карлович. 1941. **253**
 Пинкисевич Петр Наумович. 1925. **82, 94**
 Пинчук Вениамин Борисович. 1908. **107, 120**
 Пирожков Александр Петрович. 1946. **241 ***, **242**
 Пичуев Геннадий Михайлович. 1931. **212**
 Плаксив Юрий Алексеевич. 1932. **268 ***, **270, 271 ***, **272**
 Пламеницкий Анатолий Александрович. 1920. **230**
 Пластов Аркадий Александрович. 1893—1972. **20, 32, 42, 44**
 Платонова Валентина Ивановна. 1931. **138**
 Пленкин Борис Алексеевич. 1930. **118 ***, **122**
 Повилайтис Витаутас Юозо. 1927. **358**
 Повщук Степан Трофимович. 1929. **259**
 Погорелов Лев Николаевич. 1929. **315, 318**
 Подгорская Галина Станиславовна. 1927. **274 ***
 Подервянский Сергей Павлович. 1916. **233**
 Подмарев Сергей Федорович. 1935. **192 ***, **193**
 Подольский Игорь Андреевич. 1929. **273**
 Подъяпольская Анна Николаевна. 1920. **138**
 Пожарский Сергей Михайлович. 1900—1970. **80**
 Позднов Виктор Андреевич. 1929. **185**

- Позняк Вячеслав Александрович. 1940. 320
 Позняк Эльвира Павловна. 1942. 312
 Покаташкин Евгений Петрович. 1937. 289, 305
 Покаташкина Любовь Михайловна. 1936. 305
 Покровский Игорь Александрович. 1926. 107, 152, 153 *, 154, 161 *, 168
 Покровский Игорь Анатольевич. 1931. 151, 152 *
 Полевой Геннадий Петрович. 1927. 250
 Полийчук Василий Владимирович. 1922. 296
 Полищук Леонид Григорьевич. 1925. 172, 176
 Пологова Аделаида Германовна. 1923. 120 *, 124
 Полоник Василий Петрович. 1930. 241, 247
 Полтавец Виктор Васильевич. 1925. 228
 Полторацкий Евгений Михайлович. 1925. 244
 Поляков Борис Аксентьевич. 1936. 336
 Поляков Валентин Викторович. 1905—1974. 197
 Поляков Юрий Георгиевич. 1944. 299
 Полякова В. 345
 Полякова Вера Андреевна. 1921. 196
 Полянский Анатолий Трофимович. 1928. 270
 Поммер Юрий Петрович. 1909. 107, 216
 Поморцев Борис Николаевич. 1932. 198
 Пономарев Василий Николаевич. 1943. 79
 Пономарев Николай Афанасьевич. 1918. 72, 75 *
 Пономаренко Анатолий Федорович. 1922. 257
 Пономаренко Клавдия Павловна. 1926. 262
 Пономаренко Леонид Федорович. 1937. 310
 Пономаренко Павел Григорьевич. 1927. 202
 Понятовский Иосиф Иосифович. 1926. 341, 352
 Попандопуло Георгий Николаевич. 1916. 130
 Попенко Дмитрий Петрович. 1924—1980. 272
 Попков Валентин Алексеевич. 1941. 194
 Попков Виктор Ефимович. 1932—1974. 29 *, 33, 35, 36
 Поплавская Наталия Николаевна. 1931. 301, 302, 303 *, 307
 Поплавский Георгий Георгиевич. 1931. 302, 304, 306
 Попов Александр Александрович. 1927—1972. 176
 Попов Алексей Алексеевич. 1916. 236
 Попов Андрей Михайлович. 1911—1977. 244
 Попов Владимир Иванович. 1940. 219
 Попов Дмитрий Александрович. 1938. 299
 Попов Игорь Александрович. 1927. 45, 46
 Попов Николай Евгеньевич. 1938. 88, 93*
 Попов Николай Тарасович. 1927. 250
 Попов Николай Яковлевич. 1930. 186
 Попова Ийя Михайловна. 1924. 313
 Попсуев Владимир Никифорович. 1924. 298
 Портянко Алексей Михайлович. 1921—1978. 114
 Посикира Николай Михайлович. 1946. 248
 Последович Александра Онуфриевна. 1918. 301, 302
 Посохин Михаил Васильевич. 1910. 150, 151, 152 *, 156 *, 168, 172
 Постников Борис Анатольевич. 1939. 186—188
 Постолаки Иаким Николаевич. 1906—1976. 345
 Потапов Владимир Михайлович. 1946. 99
 Потеряйло Тамара Филипповна. 1947. 262
 Походенко (Головатенко) Мария Федоровна. 1919. 259
 Пощастьев Владимир Степанович. 1944. 304
 Правикова Анна Ивановна. 1919. 134
 Приймак Борис Иванович. 1909. 241
 Примаченко Мария Аксентьевна. 1908. 262, 276
 Присекин Николай Сергеевич. 1928. 50
 Прокопенко Александра Степановна. 1937. 260
 Прокопов Евгений Иосифович. 1950. 248
 Прокопьев Андрей Лаврентьевич. 1922. 180
 Прокопюк Михаил Севастьянович. 1926. 236
 Пророков Борис Иванович. 1911—1972. 68, 71
 Протасов Леонид Демидович. 1922. 207
 Проторьев Валерий Семенович. 1924. 264
 Проторьева Надежда Ефимовна. 1926. 264
 Прядка Владимир Михайлович. 1942. 260, 276
 Пузырьков Виктор Григорьевич. 1918. 230
 Пунегов Владимир Михайлович. 1939. 197
 Пурлис Эвальдас Владо. 1941. 393
 Пуронас Вилюс Брониславо. 1947. 394
 Пустарнаков Владимир Павлович. 1924. 185
 Пустовойт Сергей Гаврилович. 1945. 236
 Путилова Светлана Сергеевна. 1939. 220
 Путинцев Эдуард Петрович. 1930. 213
 Путна Йонас Йоно. 1921. 395
 Пушкарь Николай Никитич. 1919. 311
 Пушкин Борис Сергеевич. 1931. 191
 Пушкина Маргарита Ивановна. 1930. 194
 Пую Ион Саввович. 1946. 332, 333
 Пчелко Игорь Иванович. 1932. 97
 Пчельников Игорь Владимирович. 1931. 170, 176, 177
 Пьянида Борис Петрович. 1935. 264
 Пылев Александр Павлович. 1928. 246
 Пыльд Хелле Мартиновна. 1928. 136
 Рабаданов Зулкарнай Рабаданович. 1936. 205
 Рагинис Вигандас Вацлово. 1945. 396
 Радзявичюс Ромуальдас Винцо. 1942. 362
 Размене Генората Валентиновна. 1930. 386
 Райзин Яков Григорьевич. 1929. 257, 258, 278
 Раков Леонид Николаевич. 1930. 99
 Ран Лазарь Саулович. 1909. 301
 Ранинский Юлий Владимирович. 1928. 151
 Раткин Валерий Павлович. 1946. 79
 Ратникас Альбертас Юстино. 1923. 394
 Раудвез Сильвия Яновна. 1927. 310
 Раудуве Пятрас Антано. 1912. 374
 Рафиков Искандер Валиуллович. 1929. 179
 Рахимова Инна Мухарьямовна. 1936. 137 *, 143
 Рахлеева Мария Афанасьевна. 1945. 210
 Рахманкулова Гайша Абдрахмановна. 1913. 182
 Рачев Владимир Семеонович. 1939. 49
 Ребров Юрий Петрович. 1929. 86
 Регунова Екатерина Петровна. 1926. 145 *
 Резников Ефим Яковлевич. 1894—1979. 99
 Резюкин Александр Владимирович. 1949. 217
 Ренькас Александр Станиславович. 1923. 244
 Репин Георгий Александрович. 1934. 186, 187
 Репин Илья Ефимович. 1844—1930. 16, 20
 Репин Сергей Николаевич. 1948. 49
 Репшис Пятрас Пятрас. 1940. 381, 382
 Реунов Валентин Амплиевич. 1939. 225
 Реусов Владимир Алексеевич. 1925. 268 *, 270
 Рехмуков Фарид Измайлович. 1926. 213
 Решетников Борис Андреевич. 1921. 99
 Решетников Федор Павлович. 1906. 21 *, 22
 Решетникова Любовь Федоровна. 1943. 49
 Решетов Владимир Николаевич. 1930. 258
 Ривера Диего. 1886—1957. 32
 Ринчинов Солбон Раднаевич. 1936. 208, 212 *
 Рогов Евгений Иванович. 1918. 136
 Родзин Николай Иванович. 1924—1978. 250
 Родзяловская Ядвига Иосифовна. 1902. 289
 Родин Николай Алексеевич. 1919. 251, 253 *
 Родионов Лев Артемьевич. 1929. 244
 Родионова Елена Ивановна. 1923. 196
 Рожин Игорь Евгеньевич. 1908. 152, 153 *
 Рожнев Владислав Валентинович. 1941. 49
 Розанов Евгений Григорьевич. 1925. 172, 175, 270
 Роик Вера Сергеевна. 1911. 262
 Ройтер Липа Герш-Лейбович. 1910. 97
 Ройтер Михаил Григорьевич. 1916. 71, 97
 Ройтер Наталья Борисовна. 1931. 262
 Рокчинский Гарри Олегович. 1923. 205, 206, 208 *
 Ромадин Михаил Николаевич. 1940. 58
 Ромадин Николай Михайлович. 1903. 23 *
 Романеску Элеонора Дмитриевна. 1926. 321, 324, 329, 330, 331 *
 Романов Сергей Григорьевич. 1914. 301
 Романова Елена Борисовна. 1944. 49 *
 Романовский Иван Юльевич. 1928—1974. 304
 Ромас Яков Дорофеевич. 1902—1969. 24, 25
 Ромодановская Антонина Алексеевна. 1906. 78
 Ростовцев Вадим Николаевич. 1906—1977. 81
 Росугбу Очу Лукьяновна. 220
 Ротару Елена Захаровна. 1938. 345, 348, 352
 Рохин Владимир Афанасьевич. 1939. 197
 Рубаненко Борис Рафаилович. 1910. 154, 155 *, 211, 217 *
 Рукавишников Иулиан Митрофанович. 1922. 114
 Румянцев Юрий Дмитриевич. 1923. 338
 Русских Николай Андреевич. 1920—1979. 185
 Руссу-Чобану Валентина Георгиевна. 1920. 321, 324, 327, 329 *, 330
 Рыбаков Николай Иосифович. 1947. 79
 Рыбалко Валентина Лаврентьевна. 1918. 123 *, 126

Рыбачук Ада Федоровна. 1931. **272, 276**
 Рыбина Александра Васильевна. 1927. **264**
 Рыженков Николай Алексеевич. 1932. **295, 296, 298, 299 ***
 Рыжих Виктор Иванович. 1933. **225**
 Рык Яков Иосифович. 1929. **242**
 Рындин Вадим Федорович. 1902—1974. **52 *, 63**
 Рэчилэ Мария Матвеевна. 1941. **343 *, 345, 348, 352**
 Рябинин Николай Леонидович. 1919. **246 *, 247**
 Рябинина Кира Юрьевна. 1937. **134**
 Рябов В. **316**
 Рябцев Александр Владимирович. 1921. **312**
 Рязанов Е. **214**
 Рязов Борис Яковлевич. 1919. **49**
 Ряхова Любовь Михайловна. 1918. **131**

Саая Сарыг-оол Шогжутаолович. 1937. **207, 209 ***
 Сабадыш Петр Евлампиевич. 1908. **236**
 Сабанеева Людмила Давидовна. 1922. **245**
 Савельев Владимир Николаевич. 1947. **193**
 Савельев Михаил Петрович. 1930. **139 *, 146**
 Савельева Любовь Ивановна. 1940. **135, 142**
 Савинова Наталья Глебовна. 1945. **139**
 Савицкас Аугустинас Юргё. 1919. **354, 355 *, 383**
 Савицкий Михаил Андреевич. 1922. **280, 281 *, 282, 320**
 Савич Владимир Петрович. 1952. **304**
 Савков Валерий Викторович.. 1947. **93**
 Савостюк Олег Михайлович. 1927. **98 *, 99**
 Савченко Людмила Федоровна. 1931—1979. **138**
 Савченко Юрий Тимофеевич. 1935. **114, 152**
 Садиков Глеб Борисович. 1932. **134**
 Садин Владимир Степанович. 1924. **305**
 Садовская Варвара Калистратовна. 1922. **321, 328**
 Саевич Григорий Ефимович. 1936. **104 *, 114, 162 *, 172**
 Сажин Тимур Петрович. 1943. **135**
 Сажина Нелли Николаевна. 1938. **340 *, 345, 347**
 Саинчук Глеб Васильевич. 1919. **321, 327 *, 328**
 Саитов Эрнест Миниахметович. 1936. **186**
 Саккаев Эльбрус Алексеевич. 1939. **201**
 Салаватов Салават Магомедович. 1922. **205**
 Салахияев Назиф Хафизович. 1937. **183**
 Салахов Таир Теймур оглы. 1928. **41**
 Салмасов Павел Петрович. 1930. **185**
 Салчак Иван Чамзыевич. 1930. **207**
 Сальникова Нина Петровна. 1932. **146**
 Саманчук Евгений Федорович. 1922. **314 *, 315**
 Самойлов-Бабин Лев Самойлович. 1918. **93**
 Самохвалов Александр Николаевич. 1894—1971. **382**
 Самочернов Владимир Аркадьевич. 1937. **305**
 Самсонов Марат Иванович. 1925. **36, 50, 51 ***
 Санагоев Сергей Павлович. 1920. **199, 203 ***
 Санагин Павел Алексеевич. 1918. **212**
 Санджиев Никита Амолданович. 1924. **205**
 Санжиев Сосор Санжиевич. 1901—1972. **209**
 Сафаргалеева Роза Ягафаровна. 1949. **186**
 Сафаргалин Асхат Газизулинович. 1922—1975. **224, 229, 230 ***
 Сафиуллин Ким Мухамедович. 1927. **181**
 Сафиуллин Рашид Талгатович. 1949. **180, 183**
 Сафронов Емельян Спиридонович. 1939. **220**
 Сахаровская Александра Никитична. 1927. **208, 209, 212 ***
 Сахненко Виктор Иванович. 1923—1973. **284 *, 289**
 Сачко Филипп Николаевич. 1914—1977. **203**
 Сачков Владимир Васильевич. 1928. **99**
 Свалов Владимир Николаевич. 1923. **217, 218**
 Свентаховский Петр Владимирович. 1939. **286**
 Сверчков Никита Кузьмич. 1891. **188**
 Светлорусов Сергей Гаврилович. 1927. **244**
 Свешников Дмитрий Константинович. 1912. **23**
 Свида Василий Иванович. 1913. **248**
 Свинин Борис Александрович. 1938. **114, 129**
 Свирский Владимир Александрович. 1917—1969. **172**
 Севастьянов Иван Васильевич. 1920. **54 *, 56**
 Сегеда Валерий Петрович. 1938. **236**
 Сезанн Поль. 1839—1906. **36**
 Сейгутегин Иван Иванович. 1939. **220**
 Селещук Николай Михайлович. 1947. **304, 307**
 Селиванов Иван Михайлович. 1924. **257, 259 ***
 Селиханов Сергей Иванович. 1917—1976. **6, 292, 296 *, 299**
 Сельвинская Татьяна Ильинична. 1927. **66**

Сельский Роман Юлианович. 1903. **236**
 Селюченко Александра Федоровна. 1921. **264**
 Семенов Александр Викторович. 1940. **214**
 Семенов Владимир Лаврентьевич. 1914—1978. **134**
 Семенов Иван Максимович. 1906. **93**
 Семенов Петр Садофьевич. 1934. **186**
 Семилетов Александр Федорович. 1926. **286**
 Семячков Павел Ильич. 1919. **196**
 Сергеев Валентин Дмитриевич. 1936. **251**
 Сергеев Владимир Александрович. 1929. **134**
 Серебровский Владимир Глебович. 1937. **58, 66**
 Серебрякова Зинаида Евгеньевна. 1884—1967. **222**
 Серебряный Иосиф Александрович. 1907—1979. **20 *, 24**
 Серегина Валентина Ивановна. 1935—1977. **313**
 Серов Валентин Александрович. 1865—1911. **16**
 Серов Владимир Александрович. 1910—1968. **15 *, 21, 22**
 Серова Нелли Павловна. 1933. **345**
 Сибирский Вениамин Михайлович. 1936. **50**
 Сивцев Эллей Семенович. 1928. **210**
 Сидельников Игорь Иванович. 1937. **194**
 Сидельников Октябрь Аркадьевич. 1924. **314**
 Сидоренко Александр Алексеевич. 1907—1980. **241**
 Сидоров Валентин Михайлович. 1928. **44 *, 47**
 Сидоров Константин Александрович. 1932. **244**
 Сизиков Валентин Васильевич. 1918. **233**
 Сикейрос (Альфарио Сикейрос) Хосе Давид. 1898—1974. **32**
 Силко Анатолий Максимович. 1927. **135**
 Симанонис Казимиерас Винцо. 1937. **386**
 Симбирин Ефим Александрович. 1923. **180**
 Симонавичюс Жибертас Аполинаро. 1930. **393**
 Симонов Игорь Иванович. 1927. **36**
 Симонова Ирина Геннадьевна. 1947. **143**
 Симун Константин Михелевич. 1934. **114**
 Синева Марфа Федоровна. 1936. **146**
 Синицкий В. **338**
 Синицкий Владимир Михайлович. 1896. **236**
 Синкевич Юлий Львович. 1938. **245, 248**
 Сиражутдинова Айша. 1913. **204**
 Сиротенко Юрий Георгиевич. 1924. **229**
 Ситдинов Эмиль Гарифович. 1923. **182**
 Ситдинова Адия Хабибулловна. 1913. **185**
 Ситникова Нина Николаевна. 1943. **194**
 Скалдина Христина Георгиевна. 1921. **199**
 Скарайнис Олег Юльевич. 1923. **6**
 Скворцова Елена Николаевна. 1922. **138**
 Скибицкий Николай Михайлович. 1924. **239 *, 242**
 Скиргайлате Виолета Миколо. 1935. **371**
 Скирутите Алдона Прано. 1932. **374, 377 ***
 Скобеев Валерий Николаевич. 1938. **180**
 Скобелев Михаил Александрович. 1930. **90**
 Скобликов Александр Павлович. 1929. **247**
 Скобликов Сергей Павлович. 1909—1973. **107**
 Скопец Надежда Павловна. 1930. **261**
 Скопич Василий Платонович. 1947. **263**
 Скорик Виктор Анатольевич. 1928. **199**
 Скрипка Анатолий Сергеевич. 1937. **278**
 Скрипников Артур Никифорович. 1927. **175**
 Скрипниченко Георгий Сергеевич. 1939. **304, 305**
 Скубченко Ольга Степановна. 1921. **130**
 Славина Нина Павловна. 1928. **133 *, 134**
 Слаук Валерий Петрович. 1947. **304, 307**
 Слепец Степан Павлович. 1929. **273**
 Слесарский Станислав Петрович. 1945. **180**
 Слободкин Валерий Васильевич. 1940. **158**
 Слоним Илья Львович. 1906—1973. **117**
 Смирнов Анатолий Сергеевич. 1939. **79**
 Смирнов Борис Александрович. 1903. **134 *, 135**
 Смирнов Валентин Сергеевич. 1927. **278**
 Смирнов Вениамин Иванович. 1937. **197**
 Смирнов Евгений Петрович. 1915—1980. **134**
 Смирнов Михаил Николаевич. 1926. **124**
 Смирнова Лидия Дмитриевна. 1927. **136**
 Смирнова Раиса Алексеевна. 1935. **144, 147**
 Смолин Александр Александрович. 1927. **36**
 Смолин Петр Александрович. 1930. **36**
 Сницарев Анатолий Афанасьевич. 1937. **242, 245**
 Собачко-Шостак Ганна Федосиевна. 1883—1965. **262**
 Соболева Ирина Вениаминовна. 1920. **253**
 Созина Элеонора Львовна. 1939. **188**
 Сойфертис Леонид (Вениамин) Владимирович. 1911. **73**

- Соколенко Василий Иванович. 1922. **262, 263 ***
Соколов Борис Елисеевич. 1916. **331**
Соколов Владимир Федорович. 1908—1978. **301**
Соколова Марина Алексеевна. 1939. **58**
Соколова Татьяна Михайловна. 1930. **121 *, 124, 125, 170**
Солдатов Георгий Иванович. 1919. **212**
Солетыцкий Анатолий Иосифович. 1940. **299**
Соловьев Михаил Михайлович. 1905. **99**
Соломинов Геннадий Викторович. 1937. **351**
Солонарь Семен Федорович. 1939. **336**
Солонинов Александр Сергеевич. 1941. **188 ***
Сомов Владимир Александрович. 1928. **270**
Сонгайлайте-Бальчиконене Регина Прано. 1922. **363**
Сонин Виктор Александрович. 1934. **246**
Сопьяник Евгения Алексеевна. 1941. **313**
Соскин Лев Александрович. 1934. **315**
Сосунов Николай Николаевич. 1908—1970. **60**
Сотников Алексей Георгиевич. 1904. **134**
Сошинская Людмила Анатольевна. 1941. **131, 139**
Сперанский Сергей Борисович. 1915. **107 *, 109, 151**
Спивачук Владимир Александрович. 1931. **272**
Спиридонов Моисей Спиридонович. 1890. **188**
Спориус Алексей Андреевич. 1930. **212**
Сприндис Альгимантас Юозо. 1928. **394**
Спрыгин Леонид Родионович. 1935. **208**
Стамо Евгений Николаевич. 1912. **156 *, 168**
Стамов Василий Гаврилович. 1914. **122 *, 126**
Станялис Видмантас. 1944. **368**
Старженецкая Тамара Георгиевна. 1912. **56**
Старинец Петр Калистратович. 1939. **260, 262**
Стасевич Иван Никифорович. 1929. **284, 289**
Стасив Владимир Иванович. 1931. **273**
Стасюлявичюс Алоизас Казё. 1931. **362**
Стаускас Владас Повило. 1932. **394, 396**
Стаускас Пятрас Антано. 1919. **360, 361, 383**
Стаханов Игорь Михайлович. 1925. **251**
Стахович Олег Александрович. 1934. **293, 294 *, 297 ***
Стацинский Виталий Казимирович. 1928. **90**
Стеблянка Николай Николаевич. 1937. **311**
Стекольщиков Вячеслав Константинович. 1938. **79**
Стельмашонок Владимир Иванович. 1928. **288, 289, 290 *, 320**
Стемпковский Аполлинарий Адольфович. 1910—1978. **121, 130**
Стенберг Энар Георгиевич. 1929. **58, 60, 63**
Степанов Александр Владимирович. 1927. **244**
Степанов Иван Филиппович. 1937. **324**
Степанюк Татьяна Ивановна. 1940. **211**
Степонавичюс Альбидас-Пранас Прано. 1943. **392**
Степонавичюс Альгирдас Юозо. 1927. **376, 386, 397**
Стерлигова Елена Николаевна. 1934. **136, 143**
Стеценко Александр Васильевич. 1929. **262**
Стеценко Василий Кондратьевич. 1901—1971. **257**
Стожаров Владимир Федорович. 1926—1973. **45 *, 46, 47**
Стома Николай Андреевич. 1939. **307, 308 ***
Стороженко Николай Андреевич. 1928. **225, 278**
Стошкус Альгимантас-Владас Владо. 1925. **386, 388**
Страхов (Браславский) Адольф Иосифович. 1896—1979. **252**
Страшнов Альвиан Платонович. 1914. **271**
Стрекавин Александр Алексеевич. 1899—1980. **126**
Стриога Леонарас Витаутас. 1930. **371**
Стрипко Василий Юрьевич. 1938. **264**
Стролис Людвикас Антано. 1905. **384**
Стронк Георгий Адамович. 1910. **199**
Стукалов Олег Константинович. 1940. **242**
Стэпан Галина Григорьевна. 1946. **194**
Суворов Александр Борисович. 1947. **99**
Суворова Кира Иннокентьевна. 1931. **128**
Сулейманова Асият. 1921. **204**
Сумарев Василий Федорович. 1938. **286**
Сумбаташвили Иосиф Георгиевич. 1915. **64 *, 65, 67**
Сунгуров Гасан Курбан Магомедович. 1942—1973. **204**
Сунгуров Гусейн Курбан Магомедович. 1942—1973. **204**
Сургайлис Леопольдас Лаурино. 1928. **358**
Суриков Василий Иванович. 1848—1916. **16, 20, 33**
Суркявичюс Йонас Йоно. 1911. **363**
Сурмава Владимир Шалвович. 1939. **219**
Сурский Олег Аркадьевич. 1928. **312**
Сутеев Владимир Григорьевич. 1903. **89**
Сутюшев Макмунд Галеевич. 1906. **180**
Суханов Нариман Валентинович. 1933. **213**
Сухенко Виктор Васильевич. 1946. **244, 248**
Суходолов Николай Макарович. 1920. **241**
Сухорский Андрей Петрович. 1932. **264**
Счастливая Нинель Ивановна. 1933. **320**
Сысоев Георгий Васильевич. 1919. **293, 394 *, 313, 316**
Сычев Дмитрий Вячеславович. 1908. **205**
Табурца Иван Васильевич. 1930. **336, 350 *, 352**
Тавасиев Сосланбек Дафаевич. 1894—1974. **199, 212, 219 ***
Тагиров Рим Касымович. 1933. **187**
Талашук Алексей Юрьевич. 1944. **174**
Тальберг Борис Александрович. 1930. **151, 170 *, 176**
Тамашевичюс Энрикас Стасё. 1925. **396**
Тарабильдене Домицеле Казё. 1912. **374**
Тараненко Валерия Нестеровна. 1935—1978. **260**
Таранов Михаил Афанасьевич. 1909—1973. **81**
Тарасенко Петр Порфирьевич. 1927. **264**
Тарновский Мариан Игнатъевич. 1931. **265**
Татарис Владимир Иосифович. 1927. **312**
Таурит Роберт Карлович. 1906—1969. **102 *, 112**
Таутиев Владимир Бадчериевич. 1937. **201**
Тауянскене Виргиния Повило. 1944. **394**
Твардовская Ольга Александровна. 1941. **60, 67**
Телегина Леана Григорьевна. 1934. **136**
Телингатер Соломон Бенедиктович. 1903—1969. **80**
Телишевский Франц Игнатович. 1906. **312**
Телушко Юрий Иванович. 1931. **336**
Тенета Илья Алексеевич. 1927—1967. **123**
Тэр-Григорян Сергей Леонович. 1929. **155, 213**
Терентьев Олег Константинович. 1928. **257, 258**
Терещенко Николай Иванович. 1924. **99**
Теютина Лидия Ивановна. 1945. **220**
Тимин Александр Иванович. 1910. **208**
Тимков Николай Петрович. 1909. **264**
Тимонина Любовь Михайловна. 1916. **213**
Тимченко Марфа Ксенофоновна. 1922. **263, 264 ***
Титуленко Владимир Сергеевич. 1939. **278**
Тиханович Валентин Николаевич. 1909—1978. **307, 308**
Тиханович Генрих Евгеньевич. 1937. **307**
Тихонов Николай Григорьевич. 1917. **258, 278**
Тишкус Гигис (Альфредас-Гигис) Феликсо. 1934. **394 *, 396**
Ткач Анатолий Степанович. 1939. **224**
Ткачев Алексей Петрович. 1925. **40 *, 41 *, 44, 45, 397**
Ткачев Сергей Петрович. 1922. **20 *, 41 *, 44, 45, 397**
Ткачук Василий Митрофанович. 1926. **304**
Тобольжина Надежда Шаласуевна. 1951. **220**
Товстоногов Георгий Александрович. 1915. **60, 397**
Товстуха Леонид Самуилович. 1930. **259**
Тодыков Владимир Александрович. 1938. **217, 218**
Тойбухаа Хертек Коштайович. 1917—1981. **206**
Токарев Вячеслав Васильевич. 1917. **228 *, 229**
Токаревский Антон Григорьевич. 1902. **312**
Токмаков Лев Алексеевич. 1928. **90**
Токтаулов Николай Васильевич. 1949. **193 ***
Толейкис Алоизас Симо. 1931. **371**
Томский Николай Васильевич. 1900. **101 *, 107, 108, 114, 120, 151, 205**
Топуридзе Роман Константинович. 1924. **105, 187**
Торлопов Станислав Анфимович. 1936. **196, 197, 198 ***
Торлук Гаврил Лопсанович. 1933—1979. **207**
Траугот Александр Георгиевич. 1931. **90**
Траугот Валерий Георгиевич. 1936. **90**
Трахтенберг Наум Ефимович. 1910—1977. **313**
Трегубов Николай Семенович. 1922. **265**
Трегубова Валентина Михайловна. 1926. **265**
Трембачевская-Шанина Любовь Сильвестровна. 1925. **194, 197 ***
Третьяков Николай Матвеевич. 1923. **202**
Третьяченко Виктор Васильевич. 1937. **327, 330**
Тропина Елизавета Федоровна. 1930. **147**
Трофимов Вадим Вадимович. 1912—1981. **131**
Трофимов Федор Егорович. 1938. **185**
Троянker Аркадий Товъевич. 1937. **80**
Труйкис Людас Прано. 1904. **363, 364 ***
Трушиньш Екаб-Олгерт Карлович. 1924. **219**
Тугуз Махмуд Гарунович. 1938. **217**
Туккай. 1911—1973. **220**
Тулейкис Леонардас Леонардо. 1939. **358, 383**
Тулин Борис Леонидович. 1938. **251**
Тулин Юрий Нилович. 1921. **42**

Тумашев Анас Ибрагимович. 1924. **180, 183 ***
 Тур Юрий Николаевич. 1937. **292**
 Туранский Александр Алексеевич. 1936. **229**
 Тутученко Семен Павлович. 1913. **244**
 Тухарь Степан Дмитриевич. 1928—1978. **336**
 Тхакумашев Михаил Хамидович. 1927. **202**
 Тхор Борис Иванович. 1929. **114, 151, 152 ***
 Тымнетагин Анатолий Яракович. 1939. **216 *, 220**
 Тынатваль Галина. 1930. **220**
 Тычина Анатолий Николаевич. 1897. **300, 301, 307**
 Тышкевич Юрий Викторович. 1929. **304**
 Тюков Евгений Александрович. 1925—1971. **316**
 Тюлин Валерий Карпович. 1929. **172**
 Тюлькин Александр Эрастович. 1888—1980. **185**
 Тюренок Александр Алексеевич. 1924. **112**

Угаров Борис Сергеевич. 1922. **41, 42**
 Уллас Николай Николаевич. 1914. **150**
 Ульянова Светлана Яковлевна. 1936. **315**
 Умалаева Зубатдат. 1938. **204**
 Уогинтас Бронюс Пятраса. 1913. **360, 361**
 Урбонавичюс Эдуардас Викторас. 1931. **383**
 Урманче Баки Идрисович. 1897. **180—182.**
 Уроднич Владимир Васильевич. 1942. **286**
 Усманов Махмут Усманович. 1918. **180**
 Усов Африкан Львович. 1938. **336**
 Усов Валентин Николаевич. 1929. **246**
 Успенский Борис Александрович. 1927. **98 *, 99**
 Устинов Николай Александрович. 1937. **90, 96 ***
 Ушин Андрей Алексеевич. 1927. **75, 76 ***

Фаворский Владимир Андреевич. 1886—1964. **68, 84, 86, 140, 254**
 Фадин Геннадий Федорович. 1941. **49**
 Файдель Тамара Александровна. 1930. **136, 143**
 Файдыш-Крандиевский Андрей Петрович. 1920—1967. **104, 105**
 Фаттахов Лотфулла Абдулменович. 1918—1981. **179**
 Фатхутдинов Ахсан Саримович. 1939. **183**
 Фатьянов Мартын Филиппович. 1889. **149**
 Фащенко Елизавета Семеновна. 1927. **261**
 Федорков Анатолий Федорович. 1937. **310**
 Федоров Б. **135**
 Федоров Виктор Кронидович. 1940. **180**
 Федоров Ревель Федорович. 1929. **188**
 Федоров Юрий Николаевич. 1929—1976. **93**
 Федоров Юрий (Георгий) Павлович. 1907. **201**
 Федорович Владимир Михайлович. 1944. **311**
 Федорчак-Ткачева Мария Васильевна. 1911. **262**
 Федченко Василий Харлампиевич. 1907—1979. **242**
 Фейгин Моисей Израилевич. 1914. **74***
 Фельдман Владимир Петрович. 1924—1961. **50, 51 ***
 Фидаров Фидар Гаврилович. 1946. **199**
 Филатов Владимир Александрович. 1933. **136**
 Филатов Константин Владимирович. 1926. **226, 231**
 Филатчев Олег Павлович. 1937. **49, 165 *, 173**
 Филимонов Александр Николаевич. 1940. **320**
 Филимонов Виктор Николаевич. 1938. **310, 311**
 Филимонов Сергей Дмитриевич. 1937. **316 *, 317**
 Филиппова-Рукавишникова Ангелина Николаевна. 1923. **114**
 Филипповский Григорий Георгиевич. 1909. **82**
 Филянская Вера Григорьевна. 1900. **134**
 Финогенова Млада Константиновна. 1941. **78**
 Фирсов Владимир Сергеевич. 1945. **213**
 Фищенко Алексей Федорович. 1920. **250, 253**
 Флинта Зиновий Петрович. 1935. **264**
 Фомин Анатолий Васильевич. 1923. **193**
 Фомин Игорь Иванович. 1904. **151**
 Фомин Петр Тимофеевич. 1919. **49**
 Фомина Лидия Андреевна. 1942. **135**
 Фомичев Василий Иванович. 1908. **93, 94**
 Фомичев Лев Александрович. 1932. **147**
 Фонвизин Артур Владимирович. 1882—1973. **74**
 Француз (Сидак) Елена Иосифовна. 1925. **260, 261**
 Френкель Михаил Адольфович. 1937. **240**
 Фридлин Семен Давыдович. 1909. **345 *, 351**
 Фрих-Хар Исидор Григорьевич. 1893—1978. **131**
 Фролов Петр Александрович. 1928—1973. **130 *, 131**

Фуженко Анатолий Семенович. 1936. **245, 248**
 Фузеев Борис Дмитриевич. 1923. **185**

Хабаров Валерий Иосифович. 1944. **49, 50 ***
 Хавин Владимир Иосифович. 1931. **159**
 Хаертдинов Маснави Хаертдинович. 1924. **179, 180**
 Хажакян Михаил Николаевич. 1912. **161 *, 168**
 Хазановский Михаил Наумович. 1912. **99**
 Хазиахметов Тавиль Гиниатович. 1936. **182**
 Хайдаров Харис Хафизович. 1926. **179, 180**
 Хайлов Лев Михайлович. 1924. **97**
 Хайруллин М. **213, 218 ***
 Хакимов Нуриахмет Варисович. 1936. **186**
 Халилуллов Исмагил Минтагирович. 1929. **179**
 Халитов Раис Юсупович. 1934. **186**
 Ханин Евгений Соломонович. 1933. **99**
 Хантемиров Иван Салихович. 1926. **183**
 Харечко Анатолий Минович. 1941. **248**
 Харитоненко Евгений Михайлович. 1920. **286**
 Харламова Мария Матвеевна. 1917. **112, 123 *, 126**
 Харченко Владимир Петрович. 1925. **97**
 Хацков Иван Александрович. 1946. **312**
 Хачиров Кемал Билялович. 1953. **217**
 Хвостенко Татьяна Александровна. 1924. **258**
 Хвостенко-Хвостов Александр Вениаминович. 1895—1968. **236**
 Хертек Мижит-Доржу Сербейевич. 1915—1973. **206, 210 ***
 Хинчин Шолом Ионович. 1916. **315 *, 317**
 Хитриков Василий Пименович. 1922. **224**
 Хихеева Анна Ивановна. 1918. **134, 135***
 Хлебников Григорий Семенович. 1922. **218**
 Хломаускас Эдуардас Юлионо. 1927. **394, 395**
 Хмелько Михаил Иванович. 1919. **229**
 Хмельницкий Александр Анатольевич. 1924. **222, 230, 231 ***
 Ховалыг Владимир Агыр-Оолович. 1949. **208**
 Ходов Валентин Михайлович. 1942. **147**
 Холина Любовь Михайловна. 1918. **126**
 Холмогоров Алексей Павлович. 1925. **186, 187 ***
 Холмогоров Владимир Николаевич. 1922. **176**
 Холодная Мария Петровна. 1903. **131, 134**
 Холопцева Анна Васильевна. 1923. **260**
 Холуев Михаил Федорович. 1923. **42**
 Хома Парасковья Петровна. 1933. **263**
 Хоменко Василий Иосифович. 1912. **257**
 Хомов Николай Михайлович. 1903—1973. **99**
 Хомяков Андрей Поликарпович. 1929. **208, 211 ***
 Храмцова Нина Петровна. 1940. **220**
 Хролов Владимир Гаврилович. 1935. **135**
 Хуват. 1932. **220**
 Худяков Леонид Васильевич. 1915. **99**
 Хуна Хертек Кайданович. 1930. **207**
 Хусид Григорий Яковлевич. 1924. **248**
 Хухутан. 1904—1968. **220**
 Хэмурау Филимон Алексеевич. 1932. **324, 330, 336, 352**

Царев Юрий Валентинович. 1932. **99**
 Цветков Алексей Сергеевич. 1924. **131**
 Цветкова Валентина Петровна. 1917. **236**
 Цвик Ефим Семенович. 1935. **97**
 Цвирка Андриус Пятро. 1940. **383**
 Цвиркене Мария Маркелевна. 1912. **360**
 Цвирко Виталий Константинович. 1913. **288 *, 289**
 Целуйко Николай Иванович. 1937. **261**
 Церетели Зураб Константинович. 1934. **151**
 Цеханович Иосиф Платонович. 1907. **347**
 Цигаль Виктор Ефимович. 1916. **73, 74**
 Цигаль Владимир Ефимович. 1917. **109 *, 116, 120, 159, 175, 293, 298 ***
 Циновский Диодор Иванович. 1914. **93**
 Ципарис Генрикас Прано. 1941. **365**
 Циплияускас Витаутас Вацлово. 1927. **359, 361 ***
 Цончева Людмила Константиновна. 1946. **328, 330**
 Цораев Доурбек. 1932. **199**
 Цыбикова Альбина Ойдоповна. 1951. **208**
 Цыбулева Гликерия Кузьминична. 1896. **262**
 Цыбульник Виталий Александрович. 1942. **187**
 Цыганков Юрий Иванович. 1935. **193**

Цыденов Эрдыно Дамбаевич. 1934. 214 *
 Цыплаков Виктор Григорьевич. 1915. 48
 Цыренжапова Цыремжит Дашидондоковна. 1947. 214
 Цыркин Сергей Тимофеевич. 1933. 186

Чагдуров Доржи Чагдурович. 1885—1969. 209
 Чайка Василий Самуилович. 1938. 320
 Чайка Яков Ильич. 1918. 245
 Чайков Иосиф Моисеевич. 1888—1979. 131
 Чанышев Шамиль Гафарович. 1930. 186
 Чарушин Никита Евгеньевич. 1934. 99
 Чарышников Юрий Иванович. 1947. 253
 Чебатурина Райса Сергеевна. 1940. 193
 Чебыкин Андрей Владимирович. 1946. 251, 255 *
 Чеканаускас Витаутас Альгирдо. 1930. 366, 390 *, 392, 394, 395 *
 Чеканев Константин Иванович. 1931. 248
 Чеканюк Вилен Андреевич. 1932. 230
 Чеканюк Юрий Андреевич. 1938. 245
 Чекмасов Валентин Сергеевич. 1940. 198, 199
 Чемодуров Евгений Григорьевич. 1914. 291
 Чепик Михаил Максимович. 1920—1972. 224
 Чепик Михаил Филиппович. 1925. 289
 Чепонис Йонас Антано. 1926. 362
 Червяков Петр Федорович. 1937. 262
 Черданцев Александр Николаевич. 1931. 351
 Черемушкин Герман Вячеславович. 1932. 178
 Черепанов Василий Петрович. 1938. 190
 Черепанов Юрий Андреевич. 1922. 94
 Черзи Монгуш. 1900—1969. 207
 Черкасов Владимир Иванович. 1929. 242
 Черкун Юрий Борисович. 1941. 214
 Черников Владимир Михайлович. 1918. 225
 Черников Иван Иванович. 1922—1973. 250
 Черницкий Александр Николаевич. 1918. 118, 128
 Черниченко (Павленко) Галина Ивановна. 1919. 263
 Чернов Юрий Львович. 1935. 114, 121, 122, 126 *
 Чернова (Полещук) Галина Денисовна. 1931. 264
 Чернышев Николай Михайлович. 1885—1973. 24
 Чернышев Павел Михайлович. 1917. 82
 Чернявский Георгий Георгиевич. 1924—1981. 225, 236, 254
 Чехов Сергей Сергеевич. 1937—1975. 172
 Чехонин Сергей Васильевич. 1878—1941. 133
 Чечулин Дмитрий Николаевич. 1901—1981. 168, 173 *, 174
 Чижиков Виктор Александрович. 1935. 90, 93
 Чижов Михаил Степанович. 1923. 146
 Чирков Юрий Алексеевич. 1928. 208, 213 *
 Чичкан Аркадий Леонидович. 1947. 236
 Чичкин Борис Сергеевич. 1926—1970. 213
 Чмутина Наталья Борисовна. 1912. 269 *, 271
 Чоколов Сергей Семенович. 1892—1976. 345
 Чомаев Мекер (Хаджи-Мекер) Хамидович. 1935. 217
 Чуйков Евгений Васильевич. 1924. 236
 Чуйков Семен Афанасьевич. 1902—1980. 14 *, 20
 Чумак Иван Михайлович. 1926. 242
 Чураков Владимир Дмитриевич. 1937. 188, 190
 Чуракова Мария Сергеевна. 1924. 86
 Чуркин Аскольд Николаевич. 1930. 308
 Чусовитин Петр Павлович. 1944. 131
 Чюрленис Микалоюс Константинос Константино. 1875—1911. 381, 397

Шабердин Филипп Павлович. 1914—1979. 193
 Шадаускас Пятрас Пятро. 1937. 370
 Шайдуллин Минхан Габдуллович. 1938. 181
 Шайдуллин Шамиль Муртазович. 1947. 180
 Шалагинов Владимир Ильич. 1938. 346 *, 351
 Шалаева Евгения Михайловна. 1941. 194
 Шаммадаева Х. 1924. 204
 Шамурзаев Шамиль Алиевич. 1932. 203
 Шанин Марат Семенович. 1928. 196
 Шаповал (Бе-Ша) Борис Моисеевич. 1895—1968. 258
 Шапорин Василий Георгиевич. 1915. 66, 67
 Шарангович Василий Петрович. 1939. 304, 305 *, 306
 Шараповас (Шарапов) Степан Иванович. 1936—1981. 368

Шарыпов Анатолий Нестерович. 1934. 204, 206 *
 Шаталин Виктор Васильевич. 1926. 226 *, 228
 Шатунас Константинос Стасис. 1939. 387 *, 388
 Шах Роман Юрьевич. 1932. 265
 Шаховской Дмитрий Михайлович. 1928. 117 *, 121, 130, 170, 176
 Шважас Йонас Казё. 1925—1976. 361, 362 *, 397
 Шважас Казис Казё. 1924. 366, 372 *
 Шважене Марите Антано. 1930. 386
 Шварцбрейм Юлиан Львович. 1920. 175 *
 Шведжда Альгимантас-Йонас Йоно. 1941. 360, 363 *
 Швец Людмила Евгеньевна. 1941. 262
 Шебалина Наталия Александровна. 1928. 174, 176
 Шевандронова Ирина Васильевна. 1928. 45, 46 *
 Швердяев Юрий Николаевич. 1909. 172
 Шевченко Аким Михайлович. 1902—1980. 286
 Шевченко Валентина Борисовна. 1926. 213
 Шевченко Виктор Яковлевич. 1935. 135, 136 *, 142
 Шейбокас Юстас Антано. 1929. 394
 Шекштеле Альгирдас Владо. 1931. 383
 Шелавителев Алексей Иванович. 1900. 312
 Шелай Ростислав Алексеевич. 1936. 315, 316
 Шелест Николай Николаевич. 1936. 251
 Шелюто Николай Андреевич. 1906. 236
 Шестак Федор Викторович. 1945. 311 *
 Шестопалов Всеволод Николаевич. 1926. 172
 Шешельгис (Шешяльгис) Казис Казё. 366, 367 *, 391, 393, 394
 Шибаев Юрий Николаевич. 1930. 328
 Шибнев Анатолий Демьянович. 1907. 279, 286, 289
 Шимаковский Людвиг Иосифович. 1928. 213
 Шинкаренко Валерия Петровна. 1930. 134
 Шиняев Николай Уланович. 1949. 206
 Шипайла Антанас-Юозас Йоно. 1924. 396
 Шипков Александр Иванович. 1936. 219
 Ширнин Анатолий Александрович. 1939. 193
 Широков Евгений Николаевич. 1931. 32 *, 39, 40
 Широкоград Борис Николаевич. 1907. 338
 Шифрин Ниссон Абрамович. 1896—1961. 60
 Шишаков Николай Иванович. 1925. 147
 Шишко Сергей Федорович. 1911. 236
 Шишлов Николай Петрович. 1947. 308
 Шишмарева Татьяна Владимировна. 1905. 74
 Шквариов Вячеслав Алексеевич. 1908—1971. 155 *
 Шкловский Геннадий Самойлович. 1919. 121
 Шкрибляк Дмитрий Федорович. 1925. 264
 Шлижис Вильгельмас Йоно. 1930—1970. 391
 Шмаков Марк Александрович. 1919. 123
 Шмаринов Дементий Алексеевич. 1907. 82, 83, 87 *, 302
 Шнайдер Борис Лукич. 1937. 260, 261
 Шовкуненко Алексей Алексеевич. 1884—1974. 235, 254
 Шойхет Семен Михайлович. 1931. 351
 Шопик Иосиф Иосифович. 1906. 312
 Шостак Давид Зельманович. 1923. 225, 235
 Шостак Леонид Владимирович. 1922. 312
 Шостак Феликс Федорович. 1937. 351
 Шошин Виталий Павлович. 1939. 207
 Шпак Борис Дмитриевич. 1932. 344 *
 Шпак Василий Демьянович. 1929. 264
 Шпикене Нина Степановна. 1928. 395
 Шпит Юрий Васильевич. 1930. 314 *, 315, 316, 318
 Штейман Алексей Георгиевич. 1924. 154
 Штейман-Деревянко Евгения Андреевна. 1932. 154
 Штеллер Павел Павлович. 1910—1977. 156 *, 168
 Штепа Антон Игнатъевич. 1903. 263
 Штолько Валентин Григорьевич. 1931. 269 *, 271
 Шубин Анатолий Ефимович. 1913—1980. 331
 Шубина Ольга Викторовна. 1941. 317
 Шугжда Энгелина Робертовна. 1929. 349
 Шукаев Евгений Александрович. 1932. 93
 Шулгайте Люция Александровна. 1933. 384, 386
 Шульжинский Анатолий Степанович. 1938. 219
 Шульрихтер Виктор Александрович. 1933. 176
 Шульц Гавриил Александрович. 1904. 130
 Шуляр Андрей Михайлович. 1918. 245
 Шумов Александр Александрович. 1945. 270
 Шурупов Иван Сергеевич. 1924. 311
 Шуршин Геннадий Васильевич. 1937. 99
 Шутев Иван Михайлович. 1933. 236
 Шутов Геннадий Федорович. 1939. 305
 Шушканов Дмитрий Николаевич. 1923. 135, 136 *
 Шушканова Людмила Николаевна. 1926. 135, 136 *

Щапов Виктор Авраамович. 1927. **99**
Щеглов Евгений Борисович. 1927. **93**
Щеглов Николай Валерианович. 1934. **79**
Щекатихина-Потоцкая Александра Васильевна. 1892—1967. **133**
Щемелев Леонид Дмитриевич. 1923. **282 ***, **284**
Щепетильников Николай Михайлович. 1914. **156 ***, **168**
Щербаков Борис Валентинович. 1916. **24 ***, **49**
Щербаков Дмитрий Иванович. 1912. **273**
Щербина Вадим Иванович. 1926. **265**
Щербина Владимир Иванович. 1945. **316**
Щербинина Светлана Ивановна. 1930. **172, 176**
Щукина Мария Евстафьевна. 1925. **146**

Эдемская Валентина Яковлевна. 1915. **175 ***
Эйгминене Ниёле-Янина Йоно. 1938. **395**
Эйдлин Леонид Юльевич. 1918. **118**
Эйдригявичюс Стасис Леонардо. 1949. **361**
Эледжиев Наран Яковлевич. 1938. **205, 206**
Эльконин Виктор Борисович. 1910. **130, 170, 172**
Эльтман Иосиф Симонович. 1921. **352**
Эмкуль Вера Аромке. 1919. **220**
Эпельбаум Наум Моисеевич. 1927. **340, 348 ***, **352**
Эрдынеев Максим Балсанович. 1936. **209**
Эрни Ханс. 1909. **302**

Югай Владимир Николаевич. 1922. **222, 231**
Юдин Виталий Леонтьевич. 1946. **273**
Юдицкий Василий Иванович. 1938. **311**
Юкнюте-Бжескиене Мария-Дануте Бронюсо. 1943. **381, 382**
Юнович Софья Марковна. 1910. **56 ***, **60**
Юнтунен Суло Хейккиевич. 1915—1980. **198**
Юргелёнис Юлюс Прано. 1937. **395**
Юрген Лейда Оскаровна. 1925. **136**
Юренас Эдвардас Юозо. 1923. **381**
Юркевская Оксана Ольгердовна. 1940. **314**
Юркунас Витаутас Миколо. 1910. **374, 397**
Юркштас Витаутас Йоно. 1930. **393**

Юров Юрий Васильевич. 1926. **116**
Юрченко Борис Гervasиевич. 1930. **262**
Юрчишин Владимир Иванович. 1935. **257**
Юрьев Элли Михайлович. 1936. **190**
Юсёнис Стасис Пятро. 1927. **362**
Юфа Тамара Григорьевна. 1937. **199**

Яблонская Елена Ниловна. 1918. **257**
Яблонская Татьяна Ниловна. 1917. **222, 223 ***
Явич Петр Максович. 1918. **288**
Язынин Иван Лаврентьевич. 1928—1979. **183**
Якобсон Александра Николаевна. 1903—1966. **89**
Яковенко Николай Николаевич. 1932. **299**
Яковлев Александр Петрович. 1944. **214**
Яковлев Андрей Алексеевич. 1934. **216**
Яковлев Георгий Павлович. 1915. **172, 193**
Яковлев Николай Константинович. 1925. **241**
Яковлева Серафима Евгеньевна. 1910. **134**
Якубов Мансур Калтаевич. 1939—1973. **186**
Якупов Фарид Харисович. 1951. **180**
Якупов Харис Абдурахманович. 1919. **179, 181 ***
Якутович Георгий Вячеславович. 1930. **251, 256 ***, **257**
Якутович Сергей Георгиевич. 1952. **257**
Якутров Владимир Федорович. 1946. **194**
Якушин Анатолий Борисович. 1944. **99**
Яловецкас Романас Степано. 1931. **393**
Янку Елена. 1930. **220**
Янкус Юозас Юргисо.1912.**363**
Янова Тамара Васильевна. 1941. **371, 374**
Яновская Екатерина Васильевна. 1913. **136**
Янулис Пятрас Повило. 1906. **391, 396**
Янцен Луиза Ивановна. 1936. **345, 347**
Янчюкас Стаславас Владиславо. 1937. **386**
Япрынцев Виктор Петрович. 1946. **208**
Яр-Кравченко Анатолий Никифорович. 1911. **97**
Ярошевич Ирина Владимировна. 1943. **129**
Яснецов Владимир Климентьевич. 1926. **134**
Яцевичюте Бронислава Юозо. 1919. **358**
Яшин Евгений Федорович. 1934. **194**

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ <i>Е. Б. Веймарн</i> , <i>О. Сопоцинский</i>	5	ИСКУССТВО МОЛДАВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ	
<i>С. Червонная</i> (введение), <i>Л. Зингер</i> (живопись), <i>Е. Костина</i> (театрально-декорационное искусство), <i>В. Долинская</i> (графика), <i>Р. Аболина</i> (скульптура), <i>К. Макаров</i> и <i>М. Некрасова</i> (декоративно-прикладное искусство), <i>В. Толстой</i> (градостроительство, архитектура общественных зданий и монументальная живопись), <i>Т. Малинина</i> (жилая и сельская архитектура)	13	<i>Л. Тома</i> (живопись), <i>С. Кердиваренко</i> (театрально-декорационное искусство), <i>Д. Гольцов</i> (графика), <i>М. Лившиц</i> (скульптура), <i>Т. Греку</i> (декоративно-прикладное искусство), <i>И. Эльтман</i> (архитектура), <i>С. Копачева</i> (монументальная живопись)	321
ИСКУССТВО АВТОНОМНЫХ РЕСПУБЛИК, АВТОНОМНЫХ ОБЛАСТЕЙ И ОКРУГОВ РСФСР. <i>С. Червонная</i>	179	ИСКУССТВО ЛИТОВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ	
ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ		<i>С. Червонная</i> (живопись, театрально-декорационное искусство, графика, скульптура), <i>К. Богданас</i> (монументально-декоративное искусство, декоративно-прикладное искусство), <i>В. Микучанис</i> (архитектура)	353
<i>В. Афанасьев</i> (живопись, скульптура, монументально-декоративное искусство), <i>И. Вериковская</i> (театрально-декорационное искусство), <i>И. Чулипа</i> (графика), <i>В. Щербак</i> (декоративно-прикладное искусство), <i>Н. Колмиец</i> (архитектура)	221	ПРИМЕЧАНИЯ	397
ИСКУССТВО БЕЛОРУССКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ		БИБЛИОГРАФИЯ	398
<i>Л. Дробов</i> (живопись, монументальная живопись), <i>В. Шматов</i> (графика), <i>П. Карнач</i> (скульптура, театрально-декорационное искусство), <i>А. Леонова</i> (декоративно-прикладное искусство), <i>Ю. Якимович</i> , <i>С. Самбук</i> (архитектура)	279	СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	404
		LIST OF ILLUSTRATIONS	413
		УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ	412

CONTENTS

INTRODUCTION *by B. Veimarn, O. Sopotsinsky*

5

ART OF THE RUSSIAN
FEDERATION

S. Tchervonnaya (introduction), *L. Zinger* (painting),
Ye. Kostina (stage design), *V. Dolinskaya* (graphic art),
R. Abolina (sculpture), *K. Makarov* and *M. Nekrasova*
(decorative-applied art), *V. Tolstoy* (urbanisation, archi-
tecture of public buildings and monumental painting),
T. Malinina (housing and rural architecture)

13

ART OF AUTONOMOUS REPUBLICS, REGIONS AND
DISTRICTS OF THE RUSSIAN FEDERATION *S. Tchervonnaya*

179

ART OF THE UKRAINIAN
SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

V. Afanasyev (painting, sculpture, monumental-decorative
art), *I. Verikovskaya* (stage design), *I. Tchulipa* (graphic
art), *V. Shcherbak* (decorative-applied art), *N. Kolomiyets*
(architecture)

221

ART OF THE BYELORUSSIAN
SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

L. Drobov (painting, monumental painting), *V. Shmatov*
(graphic art), *P. Karnach* (sculpture, stage design),
A. Leonova (decorative-applied art), *Yu. Yakimovitch*,
S. Sambuk (architecture)

279

ART OF THE MOLDAVIAN
SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

L. Toma (painting), *S. Kerdivarenko* (stage design),
D. Goltsov (graphic art), *M. Livshits* (sculpture), *T. Gre-
ku* (decorative-applied art), *I. Eltman* (architecture),
S. Kopacheva (monumental painting)

321

ART OF THE LITHUANIAN
SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

S. Tchervonnaya (painting, graphic art, stage design,
sculpture), *K. Bogdanas* (monumental-decorative art,
decorative-applied art), *V. Mikuchanis* (architecture) . .

353

ENDNOTES

397

BIBLIOGRAPHY

398

LIST OF ILLUSTRATIONS IN RUSSIAN

404

LIST OF ILLUSTRATIONS IN ENGLISH

413

INDEX OF ARTISTS AND ARCHITECTS

421

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 9, кн. 1

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1982
МОСКВА, 129272, СУЩЕВСКИЙ ВАЛ, 64

ЗАВ. РЕДАКЦИЕЙ Л. Ш А Р А Ф У Т Д И Н О В А

РЕДАКТОР Е. Г О Л О В Н И Н А

МЛАДШИЙ РЕДАКТОР А. В О Е Й К О В

СУПЕРОБЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ И ПЕРЕПЛЕТ

ХУДОЖНИКА В. Л А З У Р С К О Г О

МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. С В Е Р Д Л О В А

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР В. Т Е Р Е Щ Е Н К О

ЦВЕТНУЮ КОРРЕКТУРУ ВЫПОЛНИЛА М. В И Н О Г Р А Д О В А

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Н. Н Е Р Е Т И Н А

КОРРЕКТОРЫ Л. Е Г О Р О В А, И. Р А Д Ч Е Н К О

ТРАВИЛЬЩИКИ Г. А. А Р И Н У Ш К И Н, Е. И. Б У Б Н О В,

А. С. З А Б О Л О Ц К И Й, В. И. К У З Ъ М И Н, В. А. Ч Е Р К А С О В

ИБ № 701

СДАНО В НАБОР 20.01.82 Г. А 07472. ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ
22.07.82 Г. Ф ОРМАТ 60×108¹/₈. БУМАГА МЕЛОВАННАЯ 120 Г. ИЗД.
№ 2-448. УСЛ. ПЕЧ. Л. 66. УЧ.-ИЗД. Л. 67,294. УСЛ. КР.-ОТТ. 219,85.
ЗАКАЗ 3675. ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАРНИТУРА. ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ.
ТИРАЖ 15 000. ЦЕНА 10 Р. 20 К.

ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА

СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА

ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ СССР

ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ,

ПОЛИГРАФИИ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ.

МОСКВА, М-54, ВАЛОВАЯ, 28

П о п р а в к а. В части тиража иллюстрации 13 и 16 напечатаны в зеркаль-
ном изображении.

The ninth and final volume of this series deals with the art of the many Soviet nations between 1960 and 1977. The developed socialism has ensured better material and spiritual foundations for the progress in all types and genres of the visual and decorative arts, and architecture. The social role of art grew in importance, and its links with the peoples' life became stronger. The revolution in science and technology created objective pre-requisites for the artists' work and experiments. The educational and ethical function of the art became more prominent, with particular emphasis on the aesthetic value of the human environment. The artistic experiments enriched the art of socialist realism, contributing to its imagery, content and expressive means.

The works of artists and architects examined in this volume show that as the artistic cultures of the fraternal constituent and autonomous republics, autonomous regions and districts prosper and draw closer together, this leads to a steadily growing feeling of patriotism and internationalism in the multinational socialist art, and strengthens its unity as the art of a new historical community — the Soviet people.

The ninth volume of the *History of the Arts of the Peoples of the USSR* comes out in two parts. The first part includes chapter on the art of the Russian Federation, Ukraine, Byelorussia, Moldavia, and Lithuania, and the second part is devoted to the art of Latvia, Estonia, Kazakhstan, the Caucasian republics, and the republics of Central Asia.

ИСТОРИЯ

ИСКУССТВА

НАРОДОВ

СССР

КНИГА

ПЕРВАЯ

9



ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР

1960-1977 ГОДОВ

Девятый, заключительный том настоящего издания посвящен советскому многонациональному искусству 1960—1977 годов. В условиях развитого социализма укрепились материальные и духовные основы развития всех видов и жанров изобразительного и декоративного искусства, а также архитектуры. Повысилась общественная роль искусства, упрочилась его связь с жизнью народа. Научно-техническая революция создала объективные предпосылки для расширения и углубления творческих поисков художников, зодчих, мастеров декоративного искусства. Возросли нравственно-воспитательные задачи искусства. Большое значение приобрели вопросы эстетизации окружающей человека среды. Творческие поиски обогатили искусство социалистического реализма, расширили и углубили его образное содержание, сделали более разнообразным живописный и пластический язык.

Произведения художников и зодчих, рассмотренные в настоящем томе, свидетельствуют о том, что расцвет и сближение художественных культур братских союзных и автономных республик, а также автономных областей и округов способствуют неуклонному росту патриотизма и интернационализма, укреплению единства многонационального социалистического искусства как искусства новой исторической общности — советского народа.

Девятый том «Истории искусства народов СССР» состоит из двух книг. В первую книгу вошли главы, посвященные искусству Российской Федерации, Украины, Белоруссии, Молдавии и Литвы; во вторую — искусству Латвии, Эстонии, республик Закавказья, Средней Азии и Казахстана.